

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FATARO OU LA MARIONNETTE MÉTISSÉE :
ADAPTATION THÉÂTRALE D'UN CONTE MANDINGUE POUR
MARIONNETTES DE TYPE *BUNRAKU*.

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
GENEVIÈVE BESNIER

SEPTEMBRE 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Marthe Adam, ma directrice de recherche, pour son soutien et sa patience. Femme d'exception, elle a su me guider judicieusement, respectueusement et sensiblement dans cette aventure exigeante que constitue la maîtrise.

Merci à André Viens et au Théâtre sans fil pour l'aide inconditionnelle, morale et matérielle. Un lien indéfectible m'unit à cette compagnie, mon *alma mater*, pionnière des arts de la marionnette au Québec.

Merci à Zal Idrissa Sissokho de m'apprendre chaque jour à mieux connaître sa culture riche et fascinante, de m'épauler dans la vie comme dans la création.

Merci à nos filles pour leur amour, leur joie de vivre et leurs encouragements.

Merci à mes parents d'être présents, aimants et dévoués.

Merci à l'équipe de création pour leur solidarité, leur confiance et leur créativité : Stéphane Heine, Estelle Richard, Anne-Marie Spénard et Guillaume Ethier.

Merci aux professeurs Marie-Christine Lesage, Angela Konrad et Dinaïg Stall, aux professeurs invités Jean-Pierre Sarrazac, Hans-Thies Lehmann et Maurice Legault, au chargé de cours Émile Morin et aux collègues de la maîtrise en théâtre pour leur intérêt, nos échanges constructifs et leur apport au développement de mon sujet de recherche et de ma problématique. Un merci particulier à Patrick Martel, ingénieux et pertinent, à ses conseils précieux et à sa passion sans fin pour l'art de la marionnette.

Merci au personnel de soutien de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM pour sa gentillesse et son dévouement.

Merci à Azraëlle Fiset pour sa rigueur et son écoute. Merci à Marc-André Goulet pour les photos magnifiques de la production.

Merci aux spectateurs s'étant déplacés pour assister à la présentation de *Fataro*.

Par votre présence, le théâtre demeure un art vivant.

AVANT-PROPOS

Les prémices de ce projet de recherche puisent leur inspiration à même mon expérience. J'ai rencontré, aimé puis épousé un Africain du Sénégal. De notre union est né un questionnement sur l'identité, l'altérité et la définition de la culture. Je me rendis rapidement compte, au contact de mon mari, comment mes connaissances sur l'Afrique étaient ténues, floues et biaisées. En échangeant avec mon entourage sur les origines et la richesse de la culture de mon conjoint, je constatai à quel point l'Afrique est méconnue de l'Occident. Composée de 54 pays, de cultures et de langues innombrables, elle demeure un monolithe indistinct pour plusieurs d'entre nous. Même auprès de gens érudits et renseignés, je restais interloquée par cette perception de la réalité. Est-ce l'œuvre d'une désinformation massive ou d'un relent de culpabilité postcolonial ou encore d'un vague ethnocentrisme culturel? Quelles en sont les causes profondes ? Que savons-nous véritablement « des Afriques » ? Je ne pouvais concevoir que nos connaissances soient si peu nuancées.

Le but de ce questionnement ne vise pas à trouver une solution à ce « sous-développement » géoculturel. Ne devrait-on pas, en contrepartie, rendre visible une part de ce riche héritage qui est le nôtre? Oui le nôtre, puisque l'Afrique, dit-on, est le berceau de l'humanité. Alors, il est de notre devoir d'aller à la rencontre d'une part de notre patrimoine humanitaire. L'ethnie mandingue, celle de mon mari, demeure pour moi la plus accessible. Je désirais en approfondir la définition, en sonder la composition. Marionnettiste passionnée par la justesse et la finesse du théâtre de marionnettes *bunraku*, l'idée me vint de m'inspirer de cette forme singulière pour faire émerger un conte mandingue. S'ensuivit une réflexion sur le métissage, me ramenant à ma propre descendance. L'actualité nous révèle que les migrations

humaines s'accélèrent et s'intensifient pour des raisons d'obligations, de survie ou d'aventure. *Fataro*, qui signifie tissu en langue malinké, propose une discussion artistique sur l'échange culturel et le partage de valeurs universelles. Par le biais d'un théâtre où s'exprime une marionnette métissée, ce travail de recherche est une manière pour moi de rendre visibles les fils tissant une réalité contemporaine et complexe.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	viii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1

CHAPITRE I

SUJET ET PROBLÉMATIQUE	4
1.1 La culture comme langage, la culture comme matériau	4
1.1.1 La culture mandingue : la voix d'un héritage	5
1.1.2 Le conte comme fil conducteur	6
1.1.3 Le théâtre <i>bunraku</i> comme source d'inspiration	8
1.2 Le métissage comme espace de création	9
1.2.1 Traces de métissages culturels en théâtre de marionnettes contemporain	10
1.2.2 Le griot et le <i>tayu</i>	13
1.3 L'adaptation du conte pour la marionnette et ses enjeux méthodologiques	15
1.3.1 Propp et le passage de l'oralité à l'image	16
1.3.1.1 <i>Morphologie du conte</i> , présentation de l'ouvrage	18
1.3.1.2 Une méthode s'intéressant aux motifs structuraux du conte ..	18
1.3.1.3 La fonction des personnages comme clé du système	19
1.3.2 Analyser un conte afin de l'adapter à la marionnette	20
1.4 L'analyse du mouvement : à la recherche du langage du corps	23

CHAPITRE II

LE CADRE RÉFLEXIF	26
2.1 L'approche systémique anthropologique: un chemin vers la marionnette	26
2.1.1 <i>La Dimension cachée et Le Langage silencieux</i> d'Edward T. Hall.....	28
2.1.2 La proxémie : espace et relations humaines	30
2.1.3 Réflexion sur le langage de l'espace au théâtre <i>bunraku</i>	32
2.1.4 Le rythme, une notion fondamentale	34
2.2 Recherches sur le langage du corps : le Laban Movement Analysis	36
2.2.1 Le langage du corps de la marionnette <i>bunraku</i>	39
2.3 Le conte dans la culture mandingue: révélateur symbolique de culture	42
2.3.1 Bensky : <i>Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette</i>	45
2.4 Altérité et identité : espace intérieur / extérieur	47

CHAPITRE III

ANALYSE ET RETOUR RÉFLEXIF SUR LE PROCESSUS DE CRÉATION DE <i>FATARO : LA MARIONNETTE MÉTISSÉE</i>	51
3.1 L'analyse du conte <i>L'Orpheline aux cheveux tressés</i>	52
3.1.1 Le découpage du conte par tableaux et son analyse symbolique	53
3.1.2 L'analyse morphologique	53
3.1.3 L'analyse sémiologique	54
3.2. Le travail d'adaptation du conte	55
3.3 L'esthétique d'ensemble.....	58
3.3.1 La création des marionnettes	61
3.3.2 La création de l'espace scénique	63
3.3.3 Le travail d'interprétation	68
3.4 Pistes d'explorations en vue de futures recherches	70
CONCLUSION	72

ANNEXE A	
DESCRIPTION DES MARIONNETTES ET LA LISTE DES ACCESSOIRES	75
ANNEXE B	
ADAPTATION SCÉNIQUE DE <i>L'ORPHELINE AUX CHEVEUX TRESSÉS</i>	82
ANNEXE C	
COLLECTE DE DONNÉES D'OBSERVATION DU MOUVEMENT	91
ANNEXE D	
DÉCOUPAGE DU CONTE PAR TABLEAUX ET ANALYSE SYMBOLIQUE ..	94
ANNEXE E	
ÉTUDE MORPHOLOGIQUE DU CONTE SELON LA MÉTHODE DE VLADIMIR PROPP	103
ANNEXE F	
ANALYSE SÉMIOLOGIQUE DU CONTE SELON LE SCHÉMA ACTANCIEL DE GREIMAS	105
ANNEXE G	
STORY-BOARD DE <i>FATARO OU LA MARIONNETTE MÉTISSÉE</i>	107
ANNEXE H	
TRACES DU PROCESSUS DE FABRICATION DES MARIONNETTES	117
LISTE DE RÉFÉRENCES	120

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
2.1	Le Chemin: l'orpheline marchant vers le village voisin.....	41
3.1	Éléments esthétiques de terre et d'eau.....	59
3.2	Utilisation d'un arrière-plan sombre.....	60
3.3	Le griot Zal Idrissa Sissokho et sa kora.....	61
3.4	Les gestes du quotidien de la gestuelle <i>furi</i>	62
3.5	Utilisation des panneaux de toile aimantés.....	65
3.6	Éclairage chaud au village de l'orpheline et froid chez le génie du fleuve.....	68

RÉSUMÉ

Fataro ou la marionnette métissée vise le partage du processus d'adaptation théâtrale d'un conte mandingue pour marionnettes de type *bunraku*. Le métissage culturel en caractérise le fondement créatif. L'approche systémique anthropologique assigne à cette recherche son cadre réflexif.

La culture qui voit grandir un être humain influence inévitablement sa manière de comprendre le monde. Ce mémoire-crédation aspire à l'introspection de la culture en tant que matériau de création artistique. Le conte et le langage du corps, manifestations culturelles spécifiques, servent d'outils favorisant la connaissance de l'ethnie mandingue d'Afrique de l'Ouest. Les codes de représentation du théâtre japonais *bunraku* sont, pour leurs parts, observés afin de souligner son agencement esthétique unique; la narration, la musique et l'art de la marionnette soutiennent une incursion au cœur de la culture nippone.

Le conte traditionnel mandingue *L'Orpheline aux cheveux tressés* est analysé par différentes approches (symbolique, sémiologique et morphologique) pour ensuite être adapté à la scène en fonction de l'articulation distinctive propre au théâtre de marionnettes. La lecture du langage du corps est décryptée à travers l'organisation de l'espace (proxémie), l'étude de la gestuelle (kinesthésie) et des relations humaines et de l'analyse du mouvement selon Laban (LMA). Les marionnettes et la scénographie de ce mémoire-crédation furent donc conçues en s'inspirant de l'esthétique du *bunraku*, mais également en scrutant le conte et le langage du corps de l'ethnie malinké. La portée symbolique des images créées par une dramaturgie marionnettique et le potentiel métaphorique de son langage est ce qui permet aux cultures de se côtoyer au cœur d'un projet de mise en scène. De ce métissage artistique naît une conversation triple entre des éléments orientaux, africains et occidentaux.

Le premier chapitre pose les bases de cette recherche, soit son sujet et sa problématique. Le deuxième chapitre approfondit son cadre théorique. Le chapitre trois effectue un retour réflexif sur le processus de création de *Fataro ou la marionnette métissée*.

MOTS-CLÉS : métissage culturel, conte, langage du corps, approche systémique anthropologique, culture mandingue, théâtre *bunraku*, adaptation théâtrale.

INTRODUCTION

« La marionnette est une parole qui agit. »

Paul Claudel (Ubersfeld, 1996, p.50)

Ce mémoire-création a pour projet l'adaptation théâtrale d'un conte mandingue pour marionnettes de type *bunraku*. La culture d'une société s'exprime par un entrelacs de manifestations et de comportements qui la détermine. Peut-on esquisser les contours d'une civilisation par un de ses contes? En raison de son caractère métaphorique, la marionnette peut-elle permettre de divulguer une part des particularités d'un peuple, du moins d'aller à sa rencontre? De plus, est-il possible de s'inspirer des codes de représentation, de la forme d'un genre théâtral très spécifique à une culture donnée, ici le *bunraku* japonais, pour dévoiler le sens d'une culture distincte, soit celle des Mandingues d'Afrique de l'Ouest? Le paradigme de l'une peut-il devenir le cadre significatif de l'autre? Cette recherche propose d'articuler ce questionnement autour de deux axes indicatifs de la culture mandingue soit le conte et le langage du corps.

Tout d'abord, il s'avère primordial de justifier le ton et le mode employés pour l'écriture de ce mémoire. Cet exercice de prospection s'est construit par un aller-retour constant entre la pratique et la théorie : un dialogue intime qui aboutit ici, sous la forme de ce document. Il se veut le témoignage de la progression universitaire d'une praticienne en théâtre de marionnettes et le résultat d'une recherche dévoilant l'intériorité d'une construction artistique. Aussi, « qu'on me permette ici d'abandonner le « nous » conventionnel de l'auteur pour communiquer le sentiment qui s'est fortifié en moi tout au cours de cette recherche. » (Morin, 1973, p.232) Il

m'apparaissait difficile de plonger au cœur de l'expression de ce processus sans communiquer à la première personne du singulier. Les enjeux abordés ici et les étapes de création de *Fataro ou la marionnette métissée* sont intrinsèquement liés à ma démarche artistique. Ce projet étant le témoin privilégié d'une progression, d'un vécu, je ne pouvais le rendre avec justesse que par le « je ». Me voilà fixée en ce qui a trait au style.

À présent, une définition plus approfondie du terme *fataro* s'impose. Chez l'ethnie mandingue, le *fataro* est un tissu naturel chargé d'une signification toute particulière. Confectionné à partir de coton, les femmes en filent la fibre qui est ensuite travaillée par les hommes à l'aide d'un métier à tisser. L'étoffe, mesurant de dix à quinze centimètres de largeur, est cousue par lisières pour façonner divers types de vêtements. Si elle est décorée selon la méthode ancestrale d'une teinture à base minérale et végétale, tâche réservée uniquement aux femmes, elle deviendra alors un *bogolan*. Le *fataro*, quant à lui, consiste en une cotonnade écru, pas encore colorée. Il revêt un rôle symbolique lors de tractations importantes. Entre autres, il sera offert en cadeau au moment d'une promesse en mariage et porté en pagne par la femme le jour des noces. Il symbolise alors la clarté (Coly, 1999, p.21). Cette collaboration entre les membres d'une même communauté, entre les hommes et les femmes, fut l'image source de ce projet. Pour exister, la trame de ce tissage demande l'alliance d'un groupe entier. Tel un tissu social, soit l'enchevêtrement de fils d'origines diverses, il s'organise dans un sens puis dans l'autre et finit par donner un ensemble cohérent.

Le chapitre I se consacre aux paramètres de la recherche. Je m'intéresse plus particulièrement au conte mandingue en tant que révélateur de culture et son lien avec la marionnette. Y sont également définis plus en détail les aspects formels du théâtre *bunraku* qui se retrouvent au cœur de ce projet. De plus, les perspectives

méthodologiques telles que l'étude du conte y sont également définies. Le chapitre II s'attarde au cadre théorique, soit à l'approche systémique anthropologique, à l'analyse du mouvement Laban appliquée au travail de création en théâtre de marionnettes et à l'approfondissement d'une réflexion touchant au métissage culturel. Enfin le chapitre III présente une introspection sur la méthode propre de cette recherche-crédation, plus précisément sur l'adaptation théâtrale d'un conte mandingue s'intitulant *L'Orpheline aux cheveux tressés*. Après son étude thématique, morphologique et sémiologique, j'aborde la question de la démarche de mise en scène, encadrant le passage de l'oralité au théâtre en employant, entre autres, la métaphore comme langage scénique. Tisser les relations entre les formes, la culture et le langage marionnettique pour ultimement nouer des relations entre les participants du projet et les spectateurs : voilà le témoignage que j'aspirais à mettre en place par ce mémoire.

L'essai scénique *Fataro ou la marionnette métissée* désirait valider, ou non, une proposition qui est le passage, le chemin d'une culture vers une seconde, voire une troisième ; révéler la culture mandingue par le truchement du théâtre *bunraku* et ce, sans jamais oublier que je suis occidentale, donc ni japonaise, ni mandingue. Je perçois ces manifestations culturelles d'un point de vue singulier, au travers du filtre de ma propre culture. Je pars du postulat que l'identité d'un individu forge sa perception du monde. Toutefois, cet état ne constitue jamais un empêchement au rapprochement, à la rencontre et à la métamorphose.

CHAPITRE I

SUJET ET PROBLÉMATIQUE

1.1 La culture comme langage, la culture comme matériau

En premier lieu, une précision sur le concept de culture s'impose. La culture est une notion complexe qui peut prendre des sens différents selon les époques. Pour Jérôme Souty (2011), « aujourd'hui, le terme « culture » flotte entre le sens humaniste des valeurs formant l'idéal de l'homme cultivé [...] et le sens plus anthropologique, plus fonctionnel ». Cette définition, au spectre large, inscrit le sujet de ce mémoire dans une perspective structurale anthropologique. Néanmoins, je tiens à en préciser davantage le cadre. Les travaux de l'anthropologue américain Edward T. Hall apportent une vitalité unique à l'élaboration de cette épistémè. Selon lui, la culture englobe la manière de voir, les comportements, les attitudes d'un peuple donné et les choses matérielles qu'il possède (Hall, 1973). La culture est la communication et la communication est la culture : la langue en constitue donc une part infime. De cette manière, il est possible d'affirmer que le langage du corps donne à lire un imposant éventail de la culture d'un individu et de la société qui l'a vu naître et grandir. Je reviendrai plus en détail sur la notion de culture et les travaux de Hall au début du chapitre II (voir Section. 2.1).

En ce qui concerne cette recherche, la culture inclut également la manière d'être au monde : l'attitude qu'une personne adopte en présence de ses semblables en évoluant dans un milieu précis conditionne ses décisions et ses actes. Cette idée renvoie au concept de *shismogénèse*, élaboré par Gregory Bateson (cité par Wittezael, 2006) à partir de ses observations sur les analyses formelles utilisées en biologie. Il insiste sur l'importance de la prise en compte de l'environnement sur les

comportements humains. Un individu, déterminé par une culture, évolue et s'inscrit dans un ensemble cohérent, un réseau de relations. Comment ces liens trament-ils le tissu d'une société ? De plus, la culture d'un peuple donne à lire des images spécifiques qui la définissent. L'imaginaire déployé par une communauté peut-il être analogiquement éloquent pour une seconde ? D'ailleurs, puisque cette recherche s'inspire de manifestations culturelles issues de la tradition, il est légitime de s'interroger à propos de la transmission et de l'utilisation de celle-ci. « « Culture » signifie la possibilité de recevoir et d'exploiter un patrimoine du passé de manière à le transformer. Cela veut dire être capable de construire, d'ajouter sans devoir sans cesse recommencer à zéro. » (Barba, 1982, p.176) *Fataro ou la marionnette métissée*, s'est organisé par cette vision : élaborer une adaptation théâtrale d'un conte mandingue en puisant à même les manifestations culturelles qu'ouvre le langage du corps et du conte, tout en s'inspirant de la forme du théâtre *bunraku*. Cet angle de recherche, l'angle systémique anthropologique, permettait de mieux cerner les contours d'une réflexion s'intéressant à la culture comme matériau de création.

1.1.1. La culture mandingue : la voix d'un héritage

Chez l'ethnie mandingue, que l'on nomme également malinké, manding ou encore mandingo, la culture s'enracine dans une perspective musulmane, parfois chrétienne, mais toujours profondément animiste. « Ainsi, chaque Chose, chaque Etre, du Grain de sable à Dieu, a une SIGNIFICATION dans cet environnement où Tout communique. » (Djadji, 2009, p.19) Cet amalgame s'inscrit dans un tableau où la lignée, l'hérédité et le système de castes sont fondamentaux, mais plus encore, l'idée du clan et de l'appartenance à celui-ci. En tant qu'Occidentale, dès le départ, cette idée remettait en question ma propre notion d'individualité. Il m'importe ici de mettre historiquement en contexte la culture malinké.

La grande époque de l'Empire mandingue, « le plus fameux des empires soudanais du Moyen-Âge » (Cornevin, 1964, p.162), s'étendit du XIII^e au XV^e siècle. Soudjata Keïta l'érigea en 1235. Il y établit sa suprématie par l'alliance des nations peuplant pratiquement toute l'Afrique de l'Ouest. Il fut également à l'origine de la fondation de la charte du *Mandén*, une des premières constitutions des droits de la personne répertoriées. Transmise oralement depuis le XIII^e siècle, elle instaure les bases des droits civiques, de la culture et des valeurs mandingues, « prônant notamment la paix sociale dans la diversité, l'inviolabilité de la personne humaine, l'éducation, l'intégrité de la patrie, la sécurité alimentaire, l'abolition de l'esclavage par razzia, la liberté d'expression et d'entreprise. » (Récupéré du site de l'UNESCO : <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/00290>) Cette charte est inscrite à la liste du patrimoine immatériel de l'UNESCO depuis 2009. Les grands *Mansa* (roi en langue malinké) se succédèrent, puisant leur puissance du commerce de l'or et du sel. La prospérité et l'ordre qui y régnaient à cette époque sont légendaires et forment, encore aujourd'hui, la sensibilité malinké¹. Danse, musique, chant, conte, toutes ces manifestations artistiques sont au cœur des passages de la vie de cette ethnie, de la naissance à la mort et au cœur de la collectivité (Camara, 1992). Le conte, forme narrative universelle, mais particulièrement prisée en Afrique de l'Ouest, s'avère être un mode d'expression privilégié pour aller à la rencontre de la culture malinké.

1.1.2 Le conte comme fil conducteur

Le conte est essentiellement de tradition orale. Il n'a pas d'auteurs et il appartient au patrimoine culturel universel. De par le monde entier, et ce, depuis des temps

¹ Il est intéressant de noter qu'au même moment en Europe, la situation géopolitique s'avérait fort mouvementée et complexe, et ce, pour diverses raisons : d'innombrables guerres de territoires et de pouvoir font rage (guerre de cent ans (1337-1453), guerres de succession de Bretagne (1347-1364), Grand Schisme (1378-1417), etc.), la peste noire décime la population (fin du XIV^e siècle) et sans compter les multiples croisades en terres saintes (1095-1291).

immémoriaux, l'humain s'est exprimé à travers le conte. Lilianne Kesteloot (1992), dans *Anthologie négro-africaine*, dit de la littérature orale traditionnelle qu'elle est « de loin la plus ancienne, la plus complète et la plus importante », mais également la plus difficile à répertorier. Son oralité la rend insaisissable, mais lui confère, d'autre part, toute sa substance. Le conte a un potentiel éloquent en ce qui a trait à la connaissance d'une culture :

[...] Le conte, le mythe ou le proverbe nous parlent d'une société déterminée et [...] ils fournissent sur cette société -bien que ce ne soit pas leur objectif - des informations relatives au milieu écologique, à la faune, à la flore et aux habitudes culinaires, aux structures de parenté, au système des croyances religieuses ou aux technologies en usage. (Chevrier, 1986, p.27)

Les images que fait naître le conte dans l'esprit de l'auditoire ne sont jamais anodines. Oniriques et symboliques, les contes nous transportent dans un univers à part. Nicole Belmont (1999), dans son essai sur le conte de tradition orale intitulé *Poétique du conte*, expose l'unicité de cette manifestation : « Ces figurations ne sont jamais ornementales, elles constituent la substance même du récit. » (p.230) De plus, elle trace un parallèle nécessaire entre les qualités esthétiques du conte et sa transmission. « Le conte est un genre littéraire où la forme est en parfaite adéquation avec le fond. Ce miracle [...] ne se produit que dans la transmission orale. » (p.234) C'est précisément la rencontre qui permet de « (re)créer une collectivité » (p.232) où chaque membre d'une même communauté puise son identité culturelle. Le conte, représentation intrinsèque et sous-jacente de l'unicité mandingue, devient donc un fil conducteur d'une culture vers l'autre. Il ouvre la voie aux repères figuratifs d'une société, octroyant à l'auditeur une connaissance symbolique substantielle. À cet effet, le théâtre *bunraku* trouve également au cœur de sa construction l'importance de la transmission d'un récit par l'oralité. Ici, une introduction aux sources de cet art nippon s'impose.

1.1.3 Le théâtre *bunraku* comme source d'inspiration

Le *bunraku*, cette forme d'art unique au monde, vient de *bun*, signifiant littérature et de *raku*, plaisir (Simmen, 1972, p.66). L'UNESCO l'a d'ailleurs nommé « Chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité » en 2003. Auparavant, le *Ningyô-jôruri*, ou théâtre de poupée (Tschudin, 2011), associait le récit de contes à la manipulation de poupées plus ou moins rudimentaires. Plus précisément, *ningyô* se traduit par « objet de forme humaine » et *jôruri* par « récitation du « dit ». » (Martzel, 1990, p.89). Ce théâtre gagna en sophistication du XVI^e au XIX^e siècle pour trouver sa forme définitive au milieu du XX^e. Le Théâtre national *Bunraku-za*, installé à Osaka depuis 1963, compte près de quatre-vingt-dix artistes-interprètes. Le *bunraku* est une composition comprenant trois arts distincts, mais enchevêtrés : la narration, la musique et la marionnette. Cette triade s'opère en surimpression tout au long de la représentation. Cette dynamique se retrouve au centre de l'élaboration de ma recherche-crédation.

Il m'importe, à ce moment, de préciser le rapport entretenu avec le théâtre *bunraku* au sein de ce mémoire-crédation. Cet art s'avéra ici une source d'inspiration: je ne tentais pas d'en imiter la forme. Par contre, il servit à nourrir ma pratique de certaines de ses caractéristiques pour porter à la scène le conte malinké *L'Orpheline aux cheveux tressés*. Ce qui distingue principalement ce genre théâtral unique, c'est sa manipulation frontale, à la vue du public. La marionnette de table, inspirée de la poupée de type *bunraku*, a largement influencé le théâtre de marionnettes contemporain. Elle permet au manipulateur, qu'il soit à vue ou sous une cagoule, non seulement une prise de contact direct avec l'objet, mais plus encore, une multiplication des possibilités de relations dramatiques. « Dans les formes

marionnettiques où la manipulation se fait à vue, le personnage peut être aussi bien porté par l'effigie que par l'acteur, et les relations que l'acteur entretient à sa marionnette sont elles-mêmes multiples : il peut être en arrière, au-dessus, en-dessous, à côté – dans un sens non seulement physique, mais aussi et surtout symbolique. » (Baillon, Recoing et Recoing, 2012) Des marionnettistes tels Nicole Mossoux, Nelville Tranter ou Ilka Schonbein ont grandement profité de ce rapport physique accru entre l'objet et son montreur pour repousser les limites de cet art. Il n'apparaît pas anodin de souligner l'effet particulier que projette cette présence, cette ombre permanente, sur l'impression qu'a le spectateur de sa mise en scène. Dans un corps à corps dynamique, il est impliqué d'office dans l'action. Par contre, le manipulateur *bunraku* n'entre jamais en « communication » avec la poupée qu'il manie. Cette convention est, en revanche, souvent bousculée et orchestrée sur les planches occidentales actuelles. Pour ma part, je désirais voir un rapport de connivence marionnette/marionnettiste seulement à certains moments de la création. Cependant, certaines portions de l'interprétation se jouaient volontairement à la manière du théâtre *bunraku*, c'est-à-dire que les marionnettistes se concentraient à articuler avec justesse les mouvements d'une poupée anthropomorphe. Les possibilités subtiles qu'ouvre la manipulation à la vue du public, quant à la précision de l'expression corporelle, m'ont servie à appuyer les particularités culturelles mandingues du point de vue anthropologique. Je reviendrai un peu plus tard sur cette relation marionnette/marionnettiste (voir Section 3.3.3).

1.2 Le métissage comme espace de création

La composition métisse naît de l'union de deux ou plusieurs entités. Elle ne peut faire autrement que se [re]positionner par rapport au monde dans lequel elle évolue. Le métissage sous-entend et revendique le mélange des genres. « [...] le métissage n'est pas une valeur fixe, un état permanent ou une condition immuable, mais un

processus [...]» (Nouss, 2005, p.10) Ici, j'avais pour projet d'allier des manifestations culturelles distinctes pour en faire apparaître un ensemble explicite. Selon Laplantine et Nouss (1977), la pensée métisse, née de la rencontre, est celle de la multiplicité : « c'est une pensée dirigée vers un horizon imprévisible qui permet de redonner toute sa dignité au devenir » (p.71). Je n'aborde jamais la création théâtrale avec la prétention de transformer quoi que ce soit. Toutefois, mon intention impliquait un travail s'attachant à rendre visibles les fils qui tissent l'identité. Je désirais souligner l'enrichissement que procure le côtoiement de l'altérité. Le mot métissage renvoie à la conjonction du suffixe *mé*, signifiant mal, et du verbe tisser. Certes, tout métissage peut donner l'impression d'une dilution. Si bien entendu, il y a à la base, l'idée de pureté originelle, « [car la pensée métisse doit] souffrir ses contradictions pour affirmer sa nature. » (Laplantine et Nouss) L'histoire de l'humanité nous montre comment chaque culture s'est constituée, s'est élaborée du tressage des cultures entres-elles, mais également des migrations humaines. À l'image de ce constat, l'échange et le partage nous métamorphosent. La composition métisse s'élabore de l'union. Elle ne peut faire autrement que poser un questionnement sur l'importance de l'altérité dans la construction de l'identité. Je suis à la fois une et multiple, d'ici et d'ailleurs. À la lumière de cette transformation qui s'opère au contact de « l'autre », force est d'admettre que la pensée métisse transcende ce projet.

1.2.1 Traces de métissages culturels en théâtre de marionnettes contemporain

Le métissage culturel en théâtre de marionnettes contemporain s'affirme sur les scènes du monde entier. Les voyages des artisans de la marionnette (que ce soit par les festivals internationaux, l'immigration ou les tournées de compagnies théâtrales) favorisent la proximité, l'échange et le dialogue avec l'*autre*. De plus, internet donne dorénavant un accès presque instantané aux dernières créations, voire aux ébauches

artistiques de certaines compagnies. J'ai sélectionné ici quelques exemples s'apparentant à ma propre démarche. Les compagnies ou artistes dont j'ai choisi d'évoquer le travail sont des contemporains qui privilégient une approche où le métissage s'y retrouve que ce soit par l'esthétique ou le processus créatif. En observant leurs manifestations artistiques, j'ai tenté d'en dégager ces constantes : la rencontre intentionnelle des cultures entre-elles, le souci d'interprétation par la manipulation des marionnettes à la vue du public et le désir d'associer la tradition et la modernité.

Depuis 2007, la Handspring Puppet Company a connu une grande popularité avec la diffusion de la pièce de théâtre *War Horse*. Cette coproduction du Théâtre National Royal de Londres a donné à cette compagnie sud-africaine une notoriété internationale peu commune en théâtre de marionnettes. Fondée en 1981 par Adrian Kohler et Basil Jones, la Handspring Puppet Company se démarque par un souci d'esthétisme hors du commun dans la conception et la confection des marionnettes. Ses productions portent la plupart du temps un propos social et politique notoire, et ce, sans jamais négliger l'importance de la marionnette dans l'élaboration de la dramaturgie. Misant sur de nombreuses collaborations d'artistes tant occidentaux qu'africains, la compagnie a à son actif seize créations. Elle cherche non pas à partitionner un répertoire théâtral pour la marionnette, mais à transposer des récits connus afin de les révéler par l'art de la marionnette. Par conséquent, si la Handspring adapte *Woyzeck* de Büchner cela devient *Woyzeck on the Highveld* (1992), l'histoire d'un ouvrier de Johannesburg des années cinquante luttant contre ses démons intérieurs au sein d'une société ségrégationniste. *Ubu roi* de Jarry se transforme en *Ubu and the Truth Commission* (1997) et *Faust* en *Faustus in Africa* (1995). Cette compagnie, par ses choix artistiques, s'impose par un amalgame créatif de différentes techniques de manipulation et de propos culturellement riches. En reprenant *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare (1988), elle a cherché à unir les

traditions bozo et bambara² du Mali et les conventions du théâtre *bunraku*, de quoi nourrir ma proposition artistique et justifier la route empruntée par ma recherche. Ce spectacle désirait également décroiser les arts qui sont la danse, la marionnette et la sculpture. Et peut-être afin que les humains d'une Afrique du Sud en fin d'apartheid se rapprochent³. En trente-cinq années d'existence, elle a sans cesse poursuivi un travail sur le dialogue interculturel, cherchant à le souligner avec la force d'évocation de l'art de la marionnette.

Pour citer un autre exemple, le Malien Yaya Coulibaly (parfois Koulibaly ou Kulibali) a collaboré au spectacle *Tall Horse* du Handspring Puppet Company (2004). Marionnettiste de père en fils, il possède une riche collection de plus de 10 000 marionnettes, certaines datant du XVI^e siècle. Avec sa compagnie Sogolon (nom de la mère de l'emblématique Soudjata Keïta), il crée des spectacles originaux en s'inspirant des contes et légendes du répertoire de l'ethnie bambara. Il est reconnu pour son art « total », intégrant la danse, le jeu masqué et la marionnette. Tout en continuant de restaurer les marionnettes anciennes dont il est le gardien, il diversifie son art par la fabrication de marionnettes habitées, à tiges ou encore à fils. Artiste d'un métissage alliant tradition et modernité, Yaya Coulibaly est une source d'inspiration quant aux messages qu'il cherche à passer au travers ses créations, soit la tolérance et la solidarité.

Un dernier groupe a retenu mon attention pour son travail sur la juxtaposition des cultures: la compagnie française L'œil du cyclope. Sa création *Soudjata : l'enfant-lion* raconte l'épopée du roi Soudjata Keïta avec musique mandingue et marionnettes à fils *kathputli* du Rajasthan. Créé en 2006 par Aurore Bodin et Francesco Faa, ce spectacle incorpore des éléments culturels hétéroclites. Le métissage s'opère non seulement par le côtoiement des formes artistiques entre elles, mais il semble que les

² Ethnies ayant la même famille linguistique que le mandingue, reconnues comme langues mandées.

³ Difficile de ne pas faire ce lien à la lumière de l'Histoire récente de ce pays.

cultures de partout se rencontrent et s'unissent. « Ces différents brouillages, ou ces métissages, qui ont constitué les traces d'une esthétique contemporaine, tendent à se banaliser et parfois à devenir la norme : il n'y a plus de « chasse gardée », ni du côté du texte, ni du côté du corps. » (Ryngaert, 2008, p.26) C'est une tendance qui semble désormais indéniable. En ce qui concerne *Fataro* et mon travail sur le métissage, je demeure convaincue que l'art de la marionnette demeure un véhicule privilégié pour la rencontre des cultures entres-elles. De surcroît, la tradition et la modernité y trouvent un lieu favorable au dialogue. « Le temps du métissage est le temps présent puisque, constamment renouvelé, il assure la permanence des créations et des rencontres. C'est aussi en lui-même un temps métis puisqu'il accueille la jonction du passé et du futur, tension qui le constitue. » (Laplantine et Nouss : 1977, p.99) L'assemblage intentionnel des cultures, de la tradition et de la modernité par la création habite l'artiste que je suis. Partir à la recherche de *l'autre* semble donc être une voie inépuisable.

1.2.2 Le griot et le tayu

Dans les mœurs mandingues, le griot est le gardien et le passeur de l'histoire des généalogies, mais également des contes et mythes fondateurs. De génération en génération, les griots ont véhiculé les traditions de leur peuple par la parole, de bouche à oreille (Camara, 1992). D'ailleurs, la racine latine *oris* signifie bouche (Antidote, 2015). Cette parole commémore les actions du passé, mais plus encore, devient une motivation pour l'avenir. « [...] Écoute ce que tes ancêtres ont fait afin que tu saches ce que tu as à faire. » (Niane, 1960, p115) Cette forme narrative porte en elle, au-delà de l'histoire, la fibre qui tresse l'identité. Elle guide les contemporains vers l'avant, sans jamais omettre les fondements et le respect dus aux Anciens. Concernant ce projet, un parallèle pertinent se trace entre le griot mandingue

et le récitant du spectacle *bunraku*, le *tayu*. Ce dernier a pour fonction de narrer l'histoire, soit le *jôruri*. Les marionnettes sont conduites par cette prestation. Il est impérativement accompagné du joueur de *shamisen*, qui ponctue sa narration (Corvin, 1991). La musique rehausse tout autant le récit du griot. Que ce soit par l'utilisation de la *kora*, cette harpe-luth à vingt-et-une cordes, du balafon, ancêtre du vibraphone, ou du *ngoni*, genre de guitare basse à six cordes, la musique rythme les propos du conteur. C'est également le cas avec le *bunraku*. La poupée représente l'histoire : « L'Âme de ce théâtre est une voix, source de l'énergie motrice qui fait palpiter et bouger d'inertes petits appareils de bois et d'étoffe » (Martzel, 1993, p.102). Par le corps de la marionnette, c'est toute une culture qui vibre. L'esthétique et la forme du théâtre *bunraku* m'a servi à tisser la trame scénique de cette recherche. Ainsi, la filiation griot/*tayu* s'est avérée opportune afin d'intégrer le conte mandingue dans la théâtralité du *bunraku*. Par le récit du griot, le conte prenait vie pour s'incarner par les marionnettes. La musique de la *kora*, quant à elle, rythmait et ponctuait leurs paroles et leurs gestes. Roland Barthes (1970), dans *L'Empire des signes*, partage cette vue du *bunraku* :

Comme dans le texte moderne, le tressage des codes, des références, des constats détachés, des gestes anthropologiques, multiplie la ligne écrite, non par vertu de quelque appel métaphysique, mais par le jeu d'une combinatoire qui s'ouvre dans l'espace entier du théâtre : ce qui est commencé par l'un est continué par l'autre sans repos. (p.71)

Il me semblait intéressant de plonger au cœur des codes de représentation du *bunraku* comme dans un rapport dialogique : les éléments qui le composent se parlent et s'écoutent, se répondent et se relancent. Il devient possible à cet instant de faire se rencontrer la culture mandingue et les spécificités du théâtre *bunraku*.

1.3 L'adaptation du conte pour la marionnette et ses enjeux méthodologiques

Cette recherche-création s'inscrit dans un paradigme post-positiviste. Une approche pragmatique systémique interculturelle constitue le cadre de réflexion, tout comme l'axe de sa praxis. Tout au long des étapes du processus de création, la tenue d'un journal/récit m'a offert la possibilité de garder une trace du cheminement, d'établir des concomitances et de ficeler des liens entre les connaissances. « Le récit [...] est une histoire faite de relations, il est le reflet des liens que l'on crée entre des faits et des   v  nements. Le récit est ce qui lie. [...] Le récit c'est aussi un matériau à l'aide duquel se construit la pensée; il permet ainsi au cerveau de s'organiser. » (Bruneau, M, Burns, S.L. et Villeneuve, A., 2007, p.259) Outil de réflexion, mémoire vivante d'un parcours, le journal/récit me permettait d'inscrire et de suivre le fil des   v  nements, de relier entre elles mes observations et mes hypothèses. Par un récit assidu et détaillé, cette recherche a rendu visible une « pratique réflexive ». De celle-ci pouvaient être tirées de nouvelles pistes et l'articulation des étapes de création. Mais plus encore, ce journal marqua l'évolution d'une réflexion ax  e sur la manière de concevoir l'esthétique d'ensemble du projet. Le récit de la conception/ingénierie des marionnettes révéla la création des corps dans une optique cinétique. De l'idéation à l'esquisse, du plan au matériau, de la matière au mouvement, ce journal inscrivit le processus qui octroie au marionnettiste ses qualités d'artisan. Sa tenue sous-entendait en amont un exercice de recherche en observation et en analyse des mouvements, de l'esthétique de l'ethnie mandingue et de la culture japonaise.

Il s'avérait primordial de comprendre plus avant l'heuristique du conte mandingue. Son adaptation pour la marionnette de type *bunraku* sollicitait un effort au niveau de son décryptage. Je me pr  occupais de la présentation d'un récit d'une

culture étrangère à un public peu au fait de cette ethnie. Est-ce que la trame du conte pouvait être mal interprétée ou causer de la confusion ? Le défi qu'incarnait le transfert de l'oralité à l'image plastique demandait donc de surcroît qu'un travail d'analyse soit effectué.

« L'écriture moderne s'intéresse aux limites. Du côté de l'épique, les auteurs ont accueilli ou redécouvert l'art du conteur, les anciennes traditions orales qui faisaient de l'acteur un diseur [...] Du côté des limites encore, l'écriture interroge l'ancienne routine de celui qui parle et de celui qui écoute en pervertissant les schémas traditionnels de l'énonciation. Dans le théâtre contemporain, la tendance des écritures est de multiplier les adresses directes au public et de faire une large part à des formes qui relèvent du récit. » (Ryngaert : 2008, p.14)

Il devenait possible, de cette façon, de s'assurer qu'une structure conséquente s'articule et précède la mise en scène du récit. En sachant identifier les parties constitutives, les actions qui nouent l'histoire, je pouvais les intégrer à la dramaturgie en un amalgame signifiant. La création des marionnettes s'inséra alors au cœur d'un ensemble où la logique dramatique servait le langage du récit. Par contre, il faut considérer qu'un risque existe dans toute adaptation : le travestissement du sens. Le conte doit garder un certain nombre de qualités pour demeurer fidèle à son pouvoir d'évocation. J'ai envisagé qu'en identifiant la structure intrinsèque du récit, il serait concevable d'élaborer un canevas substantiel et dynamique aux fins de cette recherche. Voilà pourquoi *Morphologie du conte* (Propp, 1970) apparaissait comme étant capital dans le processus de ce mémoire-crédation.

1.3.1. Propp et le passage de l'oralité à l'image

Le conte, outil didactique de prédilection chez les Mandingues, ouvre une voie toute tracée pour parler à l'*autre*. Mais alors, comment inscrire le conte dans la théâtralité ? Puisqu'il s'agit là d'un enjeu majeur de cette recherche, une réflexion sur ce thème s'impose. Le conteur étoffe son histoire de gestes afin d'agrémenter sa prestation et captiver son auditoire, certes. Walter Benjamin (1987) a médité sur l'état

du conteur dans un écrit évocateur intitulé *Le Narrateur*, s'inspirant de l'œuvre de Nicolas Lescov. Il exprime l'importance de la transmission dans l'art de conter et de la part « artisanale » de cet acte « en perdition », du moins en Occident. Au contact du narrateur, l'auditeur se voit offrir non seulement un « bon conseil », mais il est autorisé à s'imprégner du conte pour le reformuler à son tour. Le spectateur se reconnaît en lui. L'oralité octroie au récit une force d'évocation et d'identification hors du commun. Toutefois, comment théâtraliser cette manifestation qui relève avant tout de l'oralité? Comment passer de l'image conceptuelle à la matérialisation qu'impose la marionnette? De plus, le risque de dénaturer l'acte de passation du conte et d'en altérer la valeur sous-jacente existe bel et bien. Je crois que la clé de cette énigme réside en deux axes : dans l'analyse formelle du conte mandingue sélectionné et dans la démarche d'agrégation qu'exige l'adaptation théâtrale impliquant la marionnette.

Tout d'abord, je me devais d'effectuer un traitement approfondi du récit choisi afin d'en dégager sa substance. À ce titre, Vladimir Propp, folkloriste russe de l'école structuraliste, a développé une méthode dynamique pour parvenir à cette décortication. Son essai *Morphologie du conte* (1970) publié en 1928 applique la manière du formalisme à l'examen de la structure narrative des contes russes. Néanmoins, par sa rigueur et sa précision méthodologique, cette procédure peut tout aussi bien s'appliquer au conte mandingue. Quelle est l'organisation interne d'un conte ? Selon Propp, tous les contes peuvent être associés à une seule et même matrice. Il faut donc privilégier l'étude des « motifs » et non celle des « sujets » présents dans le conte (p.21). De cette façon, il devient possible de mettre en relation les diverses trames qui constituent le tissu du conte. Une des étapes d'analyse que propose l'ouvrage s'avère pertinente dans l'adaptation des contes pour la marionnette : la détermination du rôle des personnages dans l'évolution du récit. Voilà exactement la question que se pose le marionnettiste au moment de procéder à

l'idéation d'une poupée : il doit impérativement cerner sa fonction première. « L'action est le fil d'or de chaque conte [...] Dans la construction d'un conte, le personnage [...] doit déterminer nettement l'action - il enfile pour ainsi dire perle après perle sur le fil d'or. » (Hilty, 1991, p10.) Quel est le mouvement, l'action primaire qui caractérise un personnage ? Afin de le déterminer, je devais m'atteler à une analyse approfondie du conte malinké. Les outils méthodologiques répertoriés par Vladimir Propp demeurent incontournables dans ce contexte.

1.3.1.1 Morphologie du conte, présentation de l'ouvrage

Cet essai de narratologie fut publié en 1928, à Leningrad en Russie (aujourd'hui Saint-Pétersbourg). Il passa pratiquement inaperçu en Occident jusqu'à sa traduction en anglais en 1958, puis en français en 1965. Vladimir Iakolevitch Propp (1895-1970) fut professeur universitaire de russe, d'allemand et de linguistique. Il s'impliqua dans la Société pour l'étude de la langue poétique, l'*Opoïaz*. Il consacra sa vie à l'approfondissement des contes populaires russes. Très liée aux fondateurs de l'école formaliste russe, tels que Mikhaïl Bakhtine (1895-1975), son approche institua une manière novatrice de classification et d'analyse des contes merveilleux. Dans *Morphologie du conte* (1970), l'auteur cherche à saisir le fonctionnement de cet art littéraire unique. Tout comme un botaniste qui s'emploie à décrire et à comprendre les parties constitutives d'une plante dans un environnement donné, Propp s'intéresse à la structure du récit, soit à sa morphologie.

1.3.1.2 Une méthode s'intéressant aux motifs structuraux du conte

Au départ, le folkloriste démontre combien ses prédécesseurs ont tous plus ou moins échoué à la tâche de taxinomie des contes. Ils s'intéressaient davantage à inventorier les sujets et à les catégoriser par genres : contes merveilleux, de mœurs, sur les animaux, etc. Selon Propp, à l'image des autres sciences, il faut que la classification « traduise un système de signes formels » (p.13). Il remarque que les contes possèdent tous la même matrice et, à quelques degrés près, le même déroulement. Ce qui change d'un récit à l'autre, ce sont les motifs, cette « unité décomposable du récit » (p.22). Alors, il faut comprendre, identifier et décortiquer ces motifs afin d'étudier adéquatement cette expression littéraire. Pour attester sa démarche, l'auteur utilise un corpus d'une centaine de contes folkloriques russes, répertoire par Afanassiev (1826-1871). Il cherche corollairement à saisir l'architecture qui détermine le récit. En nommant cette règle qui établit la reconnaissance immédiate et inconsciente de ce genre, Propp génère la première intuition d'un structuralisme de la forme narrative.

1.3.1.3 La fonction des personnages comme clé du système

D'un conte à l'autre, les personnages peuvent changer, certes. Propp en dénombre sept grands types, dont le héros, son auxiliaire ou l'ennemi du héros. Les actions exécutées par ceux-ci, les fonctions, peuvent être répertoriées invariablement. Propp en dégage trente-et-une. Elles reviennent systématiquement dans les contes merveilleux : la tromperie, le départ du héros, la réparation d'un méfait, etc. Celles-ci ne sont jamais présentes toutes à la fois dans une histoire. Toutefois, la succession d'accomplissements semble obéir à une structure immuable. Elles se trouveront souvent regroupées en couples dynamiques, par exemple, interdiction et transgression ou interrogation et information. La situation initiale, qui ne constitue pas à proprement parler une fonction, assure la mise en contexte du récit et la présentation

des personnages. S'ensuit un nombre limité de séquences jusqu'à son dénouement, heureux ou malheureux. Pour parvenir à identifier les actions narratives, l'auteur a développé une grammaire dotée de symboles graphiques. Ceux-ci servent à coder les multiples structures relevant du récit. Cette méthode ne cherche nullement à mettre en évidence une analyse sociale, politique ou historique des contes, mais à en définir la combinaison intrinsèque et immuable. Il devient alors possible de comparer les contes entre eux et d'en abstraire des modèles types et leurs variables. Malgré leur apparente diversité, les contes s'avèrent être tous modelés selon un canevas uniforme. Une matrice originelle coordonne donc l'élaboration du récit narratif. C'est l'organisation de la forme qu'il faut soupeser afin d'en extraire les nuances et d'en dégager toute la substance.

1.3.2 Analyser un conte afin de l'adapter à la marionnette

Lors de l'idéation d'une marionnette, la question posée impérativement demeure toujours la même : quelle est l'action physique qui détermine ce personnage ? Une effigie possède des possibilités de mouvements limitées. Il s'avère primordial de choisir au préalable de sa construction les gestes qui la définiront. La méthode qu'a élaborée Vladimir Propp semble donc tout indiquée pour passer du conte à la fabrication d'une poupée. Elle devient un outil de prédilection dans le processus d'adaptation d'un conte malinké et, parallèlement, un guide dans la conception des marionnettes. J'ai pu dégager les fonctions principales des personnages et déterminer leurs particularités cinétiques (voir Annexe A). Alors que le conte dresse un panorama employant le merveilleux et le symbolique pour dépeindre la nature profonde de l'humain, la marionnette cherche à synthétiser, à figurer la vie humaine. Pour passer de l'oralité à l'image plastique, puis au mouvement, il apparaît indispensable de s'attarder aux contraintes qu'exige l'adaptation du conte pour le

théâtre de marionnettes. « Aller à l'essentiel » (Bensky, 2000, p.37) semble être le mot d'ordre. « [...] Dans la représentation sur scène d'un conte, les caractères typiques des rôles doivent apparaître clairement et nettement. » (Hilty, 1991, p.10) Il s'agit à ce moment de dégager non seulement les actions-clés, mais également les images-clés. L'expressivité d'une marionnette se construit et s'érige à partir de sa plasticité. La poupée, tout comme l'être humain, possède une idiosyncrasie, une manière d'être qui lui est propre. Dès le premier coup d'œil, elle donne à lire ce qui la caractérise. Le recours au symbole comme procédure constitutive l'art de la marionnette m'apparaît ici incontournable. N'est-il pas intéressant de coupler sa symbolique avec celle du conte ? Une adaptation, voire une réécriture s'imposait à ce moment. « Le jeu avec la marionnette induit, *de facto*, une transformation du texte premier dans le sens général d'une réduction, d'une simplification. » (Cara, 2006, p.187) Une étude minutieuse s'avérait donc inéluctable à la « marionnettisation » du conte choisi. Cette étape méthodologique m'a amenée à jauger les actions inexorables du conte et à les réinvestir plus avant dans la matérialisation des personnages.

Apparemment, tous les chemins se valent lorsqu'il s'agit d'adaptation de texte pour la marionnette. Aucun praticien ne semble procéder de la même manière pour y parvenir. Lucile Bodson, qualifie la démarche d'écriture pour la marionnette « d'alchimie complexe » (C.MC.F.B., 2008, p.10). Certains préfèrent compléter d'abord le remaniement du texte avant l'entrée en salle, d'autres construisent les marionnettes au départ et rédigent à la suite d'improvisations s'inspirant du texte. « [...] Comme pour les questions de plastiques et de forme, le processus d'écriture induira un travail d'équilibre entre les forces en présence. Texte, marionnettes et images créées s'articuleront sans surenchère stérile. » Le matériau que constitue le conte offre une multitude de possibilités, car les personnages et l'esthétique ne sont pas encore incarnés. La méthode d'adaptation privilégiée ici devait donc s'ajuster spécifiquement aux problématiques du passage entre le conte mandingue et la

marionnette de type *bunraku*. Pour parvenir à travailler à la fois la symbolique du récit et celle de l'objet, l'analyse de la structure narrative m'apparaissait incontournable. Il devenait évident que la conception de l'essai scénique devait passer par l'écriture d'un canevas de travail qui mettrait en valeur les qualités d'évocation métaphorique de chacun des éléments de création.

Le choix du conte issu du répertoire mandingue et son adaptation pour la scène constituaient donc un défi majeur dans ce projet d'étude. Il ne s'agissait pas simplement de sélectionner celui qui serait représentatif de l'ethnie : il se devait également d'intégrer le langage du corps. Après la lecture de multiples recueils, un conte fut choisi pour être mis en scène : *L'Orpheline aux gencives tatouées* (Meyer, 2009, p.51). Cependant, la présentation s'adressant à un public familial québécois, peu au fait de cette coutume malinké⁴, j'optai donc pour une variante de ce conte colligée par le père Gérard Meyer (1946-...). Ce spécialiste des langues et des cultures d'Afrique de l'Ouest a passé de nombreuses années sur le terrain à entendre et à traduire en français la littérature orale des soirées traditionnelles. Ce travail exhaustif confère à son ouvrage une valeur d'authenticité. Le titre fut adapté en *L'Orpheline aux cheveux tressés*. En voici le résumé :

L'orpheline vivait avec la coépouse de sa mère qui lui faisait faire tous ses travaux domestiques. Ses camarades, se rendant au village voisin pour se faire tresser, n'eurent pas la patience d'attendre qu'elle finisse toutes ses tâches pour partir. L'orpheline, pressée de les rattraper, tomba nez à nez avec le génie du fleuve. Il lui proposa de la tresser magnifiquement si elle lui préparait un bon repas et gardait le secret de leur rencontre, ce qu'elle accepta. Pour ce faire, le génie demande à la jeune fille de lui gratter le dos à trois reprises. Chaque fois, elle sortit de son dos un nouvel ingrédient à ajouter à la sauce. Puis, le génie l'invite à partager son

⁴ Le tatouage des gencives consiste à les piquer d'un mélange de cendre à l'aide d'une aiguille. La coloration noire fait paraître les dents plus blanches. Cette modification corporelle est considérée comme très douloureuse. Par ce choix, une femme démontre à sa communauté son courage, sa bravoure et sa tolérance au mal. C'est une manière de prouver qu'elle saura résister aux épreuves de la vie.

plat avant de la natter. À son retour, ses camarades, folles de jalousie et déterminées à savoir qui l'avait parée de ces tresses sublimes, la tourmentèrent jusqu'à ce qu'elle révèle son secret.

Dans certaines versions de ce conte, l'orpheline meurt noyée, dans d'autres, elle est épargnée. J'ai choisi de souligner le passage initiatique dans une variante où elle décède, puis revient à la vie. « Chez les Malinké et les Bambara, l'initiation correspond à une mort dans un temps, afin de renaître dans une forme métamorphosée. » (Cherif, 2005, p.39) La métamorphose vécue permettait d'entrer dans la notion rituelle du geste. Au fur et à mesure du processus d'adaptation, mes décisions aiguillaient les choix dramaturgiques. En simplifiant l'armature narrative du conte, je précisais son propos. Plusieurs versions furent nécessaires à l'élaboration finale d'un canevas propre au théâtre de marionnettes (voir Annexe B). Ce travail fut essentiel pour l'articulation de la présentation scénique. L'analyse du langage du corps, autre facette ayant fondé l'adaptation et la mise en scène du conte, exigeait tout autant une étude approfondie.

1.4 L'analyse du mouvement : à la recherche du langage du corps

Les personnages qui peuplent le conte choisi devaient être réfléchis, conçus et fabriqués en fonction du mouvement, du langage du corps et de la symbolique des images. Puisque je construisais moi-même les marionnettes, le matériau privilégié, leurs mécanismes, leur conception, tous ces détails devaient être considérés. La marionnette s'inspire de l'être humain et en devient l'allégorie. « Telle la statue qui s'anime et qui acquiert par là des possibilités expressives imprévisibles, elle investit le jeu dramatique du pouvoir de saisir la dynamique d'une forme artificiellement vitale dans ce qu'elle a de plus intérieur. L'« être » de la marionnette n'est en somme qu'une fonction cinétique. » (Bensky, 2000, p.92) Quand la marionnette bouge, elle devient mouvement sous les doigts du marionnettiste. Par le corps de celui-ci, elle fait plus que copier ce qu'elle évoque : elle devient son propre référent. Lorsqu'elle

bouge, « c'est pour perfectionner les mouvements humains, tout comme les sculptures perfectionnent les formes humaines. » (Craig, 2005, p.140) Au-delà de ce qu'il représente, le corps de la marionnette donne à voir un ensemble de signes, un langage qui le détermine. Tout comme c'est le cas de la gestuelle humaine : « l'aspect de l'œuvre est le résultat homo-gène, homo-morphe, d'un geste créateur. » (Krajewski, 2011) L'objet parle de lui-même. L'adaptation d'un conte pour la marionnette comporte donc des défis d'ordres plastique, symbolique et cinétique. Et seule une confrontation au plateau, en recherche-crédation, permettait d'agencer et de valider la proposition du métissage d'un conte malinké au théâtre *bunraku*. Cependant, en amont de ce travail, je me devais de lire adéquatement le langage du corps malinké. Comment peut-on « glaner les gestes » propres⁵ à une autre culture pour ensuite les réinterpréter par l'entremise des marionnettes ? Question vaste et complexe. C'est, entre autres, par des outils d'analyse issus du milieu de la danse et de l'observation du mouvement que j'ai tenté d'entrer au cœur de cet aspect de la création. J'ai choisi de privilégier un travail sur la perception et l'interprétation du mouvement découlant des travaux de Rudolf Laban. Le Laban Movement Analysis (LMA) permettait une lecture efficace du mouvement (voir Section 2. 2). En effet, Jablonko et Kagan (1988) ont pu constater, lors de leurs recherches anthropologiques, que cet outil raffine l'analyse spécifique du mouvement du corps, seul ou en interrelation avec ses congénères. De plus, il permet d'articuler adéquatement les perceptions pour en dégager une réflexion. Ainsi, la mise en pratique d'un vocabulaire précis pour traiter des composantes culturelles du mouvement m'a amenée à enrichir et à préciser la qualité et l'efficacité des explorations en compagnie des marionnettistes.

⁵ Référence au travail de recherche corporel de Francine Alepin et à son spectacle *La Glaneuse des gestes*, présenté en 2003 et 2005 à L'Espace libre, à Montréal. Ce spectacle de mime avait pour source d'inspiration les gestes propres à trois espaces culturels distincts : Mexique, Québec et Syrie.

Mais où chercher les mouvements du corps propres au Malinké, ici, à Montréal ? Il s'agissait de colliger les gestes du quotidien, mais également, les gestes issus des manifestations plus artistiques ou rituelles et cela dans le but de nourrir un vocabulaire marionnettique. Relatant la vie traditionnelle des Malinké, deux films ouest-africains ont retenu mon attention aux fins d'analyse : *Sanouguè* de Boubacar Sidibe et *Moolaadé* d'Ousmane Sembene (voir Annexe C). Ils ont la particularité d'être des productions africaines et de rendre compte d'histoires et d'enjeux typiques (voir Section 3.2). Certaines des techniques utilisées en proxémique pour l'examen de vidéos, telle que le visionnement au ralenti, puis à l'accéléré, m'ont aidée à déceler les attributs des gestes mandingues et à les adapter à la réalité du mouvement marionnettique. La mise à profit de cet angle d'analyse ancre ma recherche dans une perspective systémique anthropologique.

CHAPITRE II

LE CADRE RÉFLEXIF

2.1 L'approche systémique anthropologique: un chemin vers la marionnette

À partir des années cinquante, l'école de pensée de Palo Alto repensa le schème communicationnel traditionnel dit du télégraphe, soit le passage d'un message d'un émetteur vers un récepteur (Winkin, 2005)⁶. La communication fut réinterprétée comme une interaction entre humains, une partition physique où chaque intervenant est un « homme-orchestre ». Yves Winkin, professeur spécialisé en anthropologie de la communication, s'est penché sur les écrits des principaux acteurs de ce mouvement. Il cite l'un d'eux, Ray Birdwhistell (1918-1994), comme suit : « Nous jouons de la parole, du geste, de l'espace que nous structurons, du temps, des silences, des vêtements que nous portons et qui sont des vecteurs communicationnels importants. Et ce jeu est parfaitement ordonnancé ». L'ensemble des manifestations du corps est pris en compte, à l'image d'une chorégraphie qui apparaîtrait en concomitance avec le langage verbal. Par l'étude de cette approche, j'ai pu développer une nouvelle façon d'observer les communications interpersonnelles. Je m'en suis inspirée afin d'y conceptualiser le langage du corps. Le mouvement devient parole. Le chapitre II cherche donc à préciser les appuis théoriques qui ont jalonné mon parcours créatif.

⁶ Cette école de pensée américaine (du nom de la ville Palo Alto en Californie) remet en question, entres autres choses, le processus de communication. Au lieu de l'interpréter simplement comme un message passant d'un émetteur au récepteur (schème du télégraphe) les chercheurs se réclamant de cette École considérèrent, dans l'équation, l'importance de sa portion non-verbale et de l'influence de l'environnement social sur le message. Ils consacrèrent leurs recherches à mieux comprendre l'incidence des relations interpersonnelles sur la manière de communiquer avec les autres.

L'approche anthropologique systémique se présente ici telle une clé au décèlement du langage du corps comme vecteur de culture. Elle m'a permis de prendre en considération des éléments centraux de la culture mandingue, de les rendre visibles par l'interprétation avec les marionnettes. À la lumière des écrits de Hall (1984, 1979, 1978, 1973), trois paramètres fondamentaux influencèrent la substruction de cette recherche: l'étude de la perception et de l'utilisation de l'espace par l'humain (la proxémique), la gestuelle (la kinésique) et les rapports sociaux. L'analyse du corps et son interprétation par la marionnette demandaient d'ausculter les variations culturelles du corps en mouvement. Entre autres, les concepts d'actions en chaîne (AC) et le rythme/synchronie interpersonnelle (Hall, 1979) offraient des pistes de réflexion concises de la communication exprimée par la morphologie. L'analyse du langage du corps et sa transposition par la marionnette nécessitaient d'approfondir les récurrences culturelles mandingues. « [...] Pour comprendre le comportement d'un individu, il faut tenir compte des liens entre cet individu et les personnes avec lesquelles il est en relation. » (Wittezaele, 2006) L'analyse du langage du corps, par l'approche anthropologique systémique couplée à l'observation selon les préceptes de Laban, m'a donné la possibilité de nuancer mon interprétation de la marionnette. Ces appuis m'ont permis de déceler certains des marqueurs fondamentaux de la culture malinké et du théâtre *bunraku*. Par exemple, en observant le positionnement du regard, il est possible, dans ces deux univers culturels distincts, de déterminer le rang social des individus.

En raison de son éducation, l'Occidental moyen porte peu d'attention aux « messages » que déploie son anatomie. Habituellement, et à divers degrés, Européens et Nord-Américains concentrent davantage leurs efforts à une élaboration verbale. Toutefois, la production d'une signification probante pour autrui varie selon les peuples. Dans certains milieux, le langage devient-il en quelque sorte un complément au message? Hall (1973) nomme les sociétés au contexte riche, celles

dont la transmission du message ne repose pas uniquement sur les mots, mais surtout sur des attitudes et des actions non verbales. Il en est ainsi, non seulement pour les Mandingues, mais également pour les Japonais. Ce sont des sociétés où l'information corporelle et sa lecture imprègnent l'ensemble du discours. Pour aller à la rencontre de la culture mandingue et la divulguer par la marionnette *bunraku*, une compréhension des mécanismes qui régissent son articulation corporelle et spatiale s'imposait.

2.1.1 *La Dimension cachée et Le Langage silencieux* d'Edward T. Hall

Toute sa vie, l'anthropologue américain Edward Twitchell Hall (1914-2009) s'est intéressé à la communication interculturelle. Ses recherches portaient principalement sur la perception culturelle de l'espace. Il a travaillé dans de nombreuses universités américaines et pour le Département d'État des États-Unis. *La dimension cachée* (1971) aborde le thème de l'espace : celui que l'humain maintient entre lui et les autres et l'espace qu'il construit autour de lui. La *proxémie* est un néologisme prenant en compte l'ensemble des observations et théories concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique. Hall part du postulat suivant : la culture est l'objet d'étude de l'anthropologie et la communication constitue le fondement même de la culture. Pour entrer en contact les uns avec les autres, les différents peuples de la terre se servent avant tout de leurs sens. Le langage n'est qu'un des éléments de la communication. Pour communiquer, l'homme crée des prolongements de son organisme, il construit la totalité du monde où il vit. Donc, les systèmes culturels peuvent faire varier la structure du comportement humain. Notre culture conditionne la manière dont nous le percevons. Par exemple, Hall a observé que la proximité dite tolérable entre deux individus varie beaucoup d'une culture à l'autre. L'Homme et ses extensions (l'espace qu'il adapte ou les objets qu'il emploie)

ne forment donc qu'un seul et même système. L'ouvrage *Le Langage silencieux* (1973), quant à lui, propose une réflexion sur la communication interculturelle. Pour l'auteur, l'affinement de l'observation et de la connaissance d'une culture passe par l'étude du processus de communication. L'ensemble du message se doit d'être mieux analysé. Il en résultera une meilleure compréhension de la culture.

Mes connaissances sur l'utilisation de l'espace m'aidèrent percevoir les rapports interculturels d'un œil nouveau. « L'Espace parle » (p.187), il est un moyen de communication en soi. Chaque individu a un espace physique visible et évolue sur un territoire qu'il organisera différemment selon sa culture. Hall a développé davantage cette idée de *territorialité* comme espace de communication dans *La Dimension cachée*. Cet ouvrage recèle également des outils intéressants dans l'élaboration de mon mémoire-crédation puisque la question de l'espace demeure une préoccupation fondamentale du marionnettiste. La composition scénique de l'espace permet la mise en valeur de l'esthétique qui caractérise une œuvre, car l'espace se révèle. Lorsque je réfléchis à l'espace de représentation d'un spectacle, inconsciemment, je suis déjà pourvue d'un bagage culturel qui m'est propre. Alors, explorer une culture par la compréhension de son organisation spatiale me semblait être un moyen porteur de sens.

Tout au long de ses essais, Edward T. Hall façonne et articule un langage favorisant le transcodage de la communication interculturelle. Il défend la théorie selon laquelle « la culture est communication et la communication est culture. » (Hall, 1973, p.219) Par le partage d'une authentique expérience anthropologique, par la citation de nombreux exemples concrets, j'ai pu mettre en œuvre une banque d'outils pragmatiques. Bien que dédiée aux anthropologues, Hall lui-même souhaitait que son étude serve à une majorité de gens. Et, pourquoi pas, aux praticiens du théâtre. « Le meilleur moyen d'approfondir la connaissance de soi est de prendre au sérieux la

culture des autres. » (p.50) La diversification des ressources visant l'appréciation de ma propre culture traçait donc une voie vers la valorisation de celle des autres. La reconnaissance et la compréhension des processus culturels sous-jacents favoriseraient peut-être une attitude globale plus empathique et disponible au partage. C'est du moins la tangente que j'ai privilégiée au cœur de ma recherche. J'ai cherché à comprendre l'*autre* par la culture. Du moins, j'ai tenté de faire entrer en moi la culture de l'*autre* par son appréciation sensible.

2.1.2 La proxémie : espace et relations humaines

Dans le domaine de l'architecture, *La Dimension cachée* a contribué à l'élaboration de la théorie de l'aménagement de l'espace. Lorsque le livre est sorti en 1966 dans sa version originale, Françoise Choay (1925-...), philosophe et historienne de l'urbanisme et de l'architecture, a perçu la singularité de Hall dans le fait que, d'une part, « il réintègre les conduites spatiales des hommes dans la catégorie globale du comportement animal et annexe les concepts de territoire, de distance critique » (Hall, 1971, p.241) et que, d'autre part, il « montre le rôle de la culture dans la construction de l'espace ». Chaque civilisation a sa manière de concevoir les déplacements du corps, l'agencement des maisons, les conditions de la conversation et les frontières de l'intimité. Rapprocher les peuples afin d'éviter les confrontations interculturelles dans un contexte d'immigration était une des préoccupations principales de Hall. Le fait d'être conscient du facteur culturel en urbanisation et architecture rendrait, selon lui, le milieu plus propice au plein déploiement du bien-être de l'humain en société. Et qu'en est-il de l'art de la marionnette ? La proximité physique des manipulateurs et leur collaboration dans un espace donné introduisent-elles une piste de réflexion tangible dans l'interprétation culturelle des rapports humains ?

Afin de créer le mouvement des marionnettes, le manipulateur s'engage physiquement dans un travail d'interprétation collective. Au théâtre *bunraku*, le rapport de collaboration s'impose, car plusieurs marionnettistes s'associent pour le maniement d'un seul rôle. « Harmony is essential on the puppet stage and can only be achieved though the complete co-ordination of puppeteer, narrator and shamisen player. In the case of the trio of puppeteers, this is a double task, for they must first work among themselves as one man. » (Scott, 1973, p. 32) En fonction des personnages et de leur importance dans l'histoire, jusqu'à trois individus partagent la tâche (Keene, 1978). Nul ne peut sous-estimer les efforts en amont et la synchronisation nécessaire à une telle chorégraphie. De cette action commune se dégage une métaphore : la solidarité humaine. Cette image est l'une des valeurs prééminentes de la culture mandingue. Meyer (2009) soutient que la vérité du malinké réside dans « le défi que lance au destin chaque homme lorsqu'il s'allie aux autres hommes, comme les fils du métier à tisser se relient les uns aux autres pour constituer le pagne ». Les marionnettistes s'allient et composent avec la contrainte que dicte la manipulation à plusieurs : parfois, l'impact du mouvement est décuplé. Par contre, il arrive que le chemin pour y parvenir se complique, diluant la force d'évocation et l'esprit de communauté. Tout à l'image de la société, qualifiée de complexe par Edgar Morin, « quand les complémentarités s'actualisent, les antagonismes se virtualisent, et *vice versa*. » (2001, p. 227) J'ai dû prendre en compte, dans les périodes d'explorations allouées à la création, le temps substantiel que requiert l'échange entre les marionnettistes et encourager le partage de connaissances. De cette façon, la mise en commun de l'expertise fut non seulement favorisée, mais vécue et ressentie par le groupe de création de *Fataro*. Nous devons arrimer nos efforts afin que respire collectivement l'interprétation. En cours de chemin, je réfléchissais la proximité des éléments scéniques en considérant leur potentiel culturel. Je cherchais à repenser les corps dans l'espace, mais également les espaces

entre les corps. L'humain est un être de relation. Tout au cours de sa vie, il tisse des liens avec ses semblables. Ces enchevêtrements complexes constituent la base des rapports humains. « La solidarité est ce qui relie. » (Morin, 1995, p.107) Pour ma part, l'image de cette coopération entre marionnettistes, cet « un pour tous et tous pour un » m'a toujours touchée droit au cœur. Le partage des connaissances et la collaboration se font à la manière d'un compagnonnage. Voilà ce que j'ai toujours ressenti au contact de mes pairs. Nous sommes tous au service de l'image en devenir, au service de la marionnette.

2.1.3 Réflexion sur le langage de l'espace au théâtre *bunraku*

Lors de ses nombreux voyages au Japon, Hall s'est intéressé à la perception de l'espace. Le « ma », équivalent de la conception japonaise de l'espace, définit l'expérience globale de l'espace dans ses structures intrinsèques. Par exemple, dans la majeure partie du pays, les noms sont donnés aux intersections et non pas aux rues comme en Occident (Hall, 1971). Pour s'orienter, le japonais partira de la périphérie pour se rendre au centre. Également, la maison traditionnelle nippone est construite par couches successives d'espaces, tel un dédale. On peut y distinguer différents lieux, de l'entrée, dite « ura », jusqu'au centre, ou « oku », qu'on nomme l'ombre ou le fond. Le « ma » est donc l'intervalle entre les formes présentes dans l'espace, ce qui pourrait être considéré comme une composition de l'espace.

On constate que l'espace est perçu de façon différente par chacune des deux cultures, orientale et occidentale: l'homme occidental distingue les objets, mais non les espaces qui les séparent et le japonais perçoit l'espace intercalaire, l'espace de transition, le couloir par exemple. « Augustin Berque dans son livre *Vivre l'espace au Japon* distingue la culture occidentale comme la culture de la place de la culture

japonaise comme la culture du chemin. » (Banu, 1986, p.28) Et qu'en est-il de la culture malinké ? Un vieil adage mandingo déclare que la parole est telle que l'eau versée dans le sol: une fois dite, elle ne peut plus être reprise. La notion d'espace présente dans cette culture serait donc révélée par la parole, voire, par la palabre ? « La palabre est une parole qui est un geste. Parole corporelle, à la faveur de laquelle le parleur se livre bien au-delà de lui-même : jusque dans son appartenance à un monde, à un territoire, à une langue. » (Sarrazac, 2004, p.110) L'image de la place publique d'un village de Casamance et de son arbre à palabre me vient alors à l'esprit... Mais revenons à la culture nipponne. En tentant de décrypter sa manière, force est de constater qu'elle propose une hiérarchie de l'espace. « La scène du kabuki ou du bunraku refuse la qualification, mais non la division. La représentation ne construit pas chaque fois son ordre [...]. Cela explique l'hétérogénéité de cette étendue qui, ainsi, révèle spatialement le mode de production du spectacle. » (Banu, 1986, p.31) Au théâtre *bunraku*, le corridor le plus près des spectateurs représente l'extérieur, le dehors. Le corridor du fond, quant à lui, symbolise l'intérieur, l'intimité. Cette construction de l'espace s'opère dans le jeu des marionnettes également, que ce soit par l'échelle des poupées ou par la hiérarchie des marionnettistes. De plus, la présence du *tayu* et du joueur de shamisen sur la scène, mais un peu à l'écart, à jardin, crée une interrelation des lieux. Les gens dans la salle sont liés au *joruri* par la disposition spatiale de la scénographie. Le panorama qu'offre la scène permet au spectateur de promener son regard, de choisir où il met son attention. D'ailleurs, le mot panorama vient du grec *pan* (« παν »), signifiant tout et *horama* (« ὄραμα »), signifiant vue ou vision. La scénographie du théâtre *bunraku* déploie donc une vue en largeur et l'entière d'un espace physique. Ce panorama influence grandement la direction de ma recherche.

Pour Hall, les productions artistiques offrent une mine de données sur le monde de la perception par une approche sensible. L'expérience théâtrale appelle une

méditation de l'espace et de sa construction. La proxémie peut être un outil permettant de réfléchir l'espace et les rapports humains. Elle autorise à [re]penser son aménagement. Elle favorise une introspection sur le processus de création quant à la conception de l'environnement. Au théâtre *bunraku*, l'utilisation de l'espace révèle tout en subtilités l'essence de la culture japonaise. Par contre, peu importe la culture de laquelle nous sommes issus, le théâtre *bunraku* touche l'auditoire par la grande portée symbolique de ses images. Reconnaître les contrastes spatiaux entre cultures peut permettre d'entrevoir la construction scénique de l'espace d'une autre manière et d'enrichir la pratique théâtrale. On accède à l'espace intime des archétypes qui évoluent devant nous. Ce va-et-vient entre une codification des gestualités quotidiennes et l'exacerbation des élans du sensitif offre une possibilité unique d'entrer au cœur même de la culture japonaise. L'espace de la scène propose au spectateur une succession d'images visuelles et sonores. Couche par couche, les strates se déploient et par elles naît une construction indépendante. L'instant de la réunion théâtrale, ces éléments deviennent le carrefour où se côtoient images sensibles et métaphores vivantes. C'est de cette manière que j'ai désiré, respectueusement, m'engager au cœur d'un art codifié, m'en rapprocher et chercher en lui une manière d'exprimer ma perception de la culture malinké. Soit, voilà un détour improbable, porté par un imaginaire peut-être un peu naïf, mais, oh combien, mû par un désir sincère d'introspection et de compréhension.

2.1.4 Le rythme, une notion fondamentale

La notion de rythme peut se définir ainsi : « [la] distribution d'une suite d'intervalles réguliers, rendue sensible par le retour périodique d'un repère et douée d'une fonction et d'un caractère psychologiques et esthétiques. » (Le Petit Robert, 2015, p.2284). En grec ancien ῥυθμός ou *rhuthmós* signifie mouvement réglé et

mesuré. Mon travail avec la marionnette demande à tout moment un jeu avec cette composante. Je dois me positionner consciemment dans le temps afin de rendre juste une évocation de la vie. Par le rythme et le mouvement, je m'inscris dans un espace donné. Les notions telles que les actions en chaîne (AC) et le rythme/synchronie interpersonnelle (Hall, 1979) constituent des outils inestimables pour mieux lire et [ré] interpréter la culture mandingue à travers ses contes et sa représentation anatomique. Par exemple, arrêtons-nous sur la présence répétée de chants rythmés dans les contes malinké. Le conteur mandingue utilise systématiquement la mélodie comme un liant physique avec son auditoire, mais également avec tous les enseignements légués par les anciens. Repris en chœur par le groupe, la musique vocale unit le clan, solidarise les individus avec leur héritage culturel. « Cette dimension métaphysique, qui est une composante de la condition humaine, n'exclut pas les sentiments plus humains qu'expriment les chants accompagnant les grands moments de l'existence de l'homme, naissance, initiation, funérailles. » (Chevrier, p.283) De cette manière, chanter détermine l'individu non seulement au présent, mais en l'inscrivant dans son lignage. Hall met pareillement en relief les mécanismes qui sous-tendent le comportement humain afin de révéler tout le potentiel qui l'habite. Il permet ainsi une introspection originale des composantes d'une culture, sa compréhension accrue et la mise en évidence de ses rouages.

Le rythme guide sans conteste la composition d'une partition marionnettique. Je désirais introduire au cœur de ma recherche un questionnement sur le rythme, non seulement par le chant et la musique, mais comme notion fondamentale de jeu. Au fil de mes lectures, je me suis attachée à un concept rythmique d'origine japonaise: le *jo-ha-kyu*. Les Nippons ont nommé ainsi ce procédé consistant à varier le rythme en trois temps : *jo*, soit la phase initiale, *ha*, la transition et *kyu*, équivalant à une accélération, puis à l'immobilité. Ce terme est associé autant à la musique, qu'à l'esthétique ou à la cérémonie du thé. Zeami (1363-1443), acteur, dramaturge et

théoricien japonais, s'y consacra dans ses traités sur le *nô*. Bien que les Nippons fussent les premiers à mettre un mot sur cette structure, elle se retrouve dans toutes les cultures. C'est ce qu'affirme Barba (2004). Il en parla en terme de résistance, de rupture et d'accélération (p.112). Cette conceptualisation se base sur un « processus biologique », un « cheminement de la pensée » (pp.112-113). D'où son intérêt dans le cadre de cette recherche : trouver une manière d'aborder une culture *autre*, non pas par ce qui m'en éloigne, mais par ce qui m'en approche.

[...] ce à quoi on nous convie [au théâtre japonais] c'est à un programme qui se fait une obligation de l'alternance des registres, de la multitude des œuvres selon la célèbre norme de jo-ha-kyu. [...] On réunit des formes et des approches distinctes qui se succèdent tout en préservant leur autonomie : elles ne se confondent pas les unes dans les autres. À la fusion elles préfèrent la contiguïté qui est l'hypothèse ancienne de la coexistence des contraires. (Banu, 1986, p.23)

Ce concept offre des pistes de réflexion concises quant au langage du corps. Je cherchais donc à m'inspirer, non seulement de la symbolique propre au conte malinké, à la manière du théâtre *bunraku*, mais également de marqueurs communicationnels fondamentaux de ces cultures. En entrevoyant le rythme comme un de ces éléments, il devenait possible de camper la construction des images. En travaillant à illustrer un récit par la marionnette et son langage, mais également par une interprétation et une organisation du rythme dans l'espace scénique, je croyais ainsi pouvoir m'approcher intimement des valeurs métaphoriques de cette étude.

2.2 Recherches sur le langage du corps : le Laban Movement Analysis

L'observation fait partie intégrante de la position du marionnettiste. Que ce soit pour imaginer, construire ou manipuler, nous avons à prendre acte de la vie, de sa pulsation afin de lui rendre justice. L'art de la marionnette, qui se situe à mi-chemin entre l'art plastique et l'art dramatique, demande au manipulateur d'être conscient des formes et des images qu'il génère dans l'espace scénique. Par le mouvement qu'il

influe à l'objet, il prend position. La perception de son travail en temps réel est en quelque sorte un complément à sa sensibilité artistique. Faire naître l'impression de vie d'une marionnette exige une part de compréhension, de décryptage du sens du mouvement et de son rythme afin d'arriver au jeu et à l'interprétation. À ma connaissance, aucune méthode spécifique associée à l'art de la marionnette ne permet une description objective du mouvement. Il devient peut-être nécessaire de puiser chez d'autres disciplines, en danse par exemple, une expertise et un savoir reliés intimement à cette particularité cinétique. L'emprunt d'outils d'analyse a aidé la marionnettiste que je suis à réfléchir la genèse du geste marionnettique et mieux interpréter le sens d'un mouvement.

La danse peut compter, depuis le début du XX^e siècle, sur une méthode digne d'intérêt : le Laban Movement Analysis (LMA). Rudolf Laban (1879-1958), danseur, chorégraphe, pédagogue et théoricien austro-hongrois, a profondément marqué le milieu de la danse contemporaine. Par ses études, il désirait enrichir son art par le biais de la sensibilité et de la qualité du mouvement. « Comme dans toutes les activités artistiques [...] l'expérience de la vie est renforcée par la focalisation sur les rythmes et les formes de mouvements définis. » (Laban, 2003, p.120) Ses recherches et ses travaux (repris par d'autres praticiens après lui tels Bartenieff, Preston-Dunlop ou encore Madden, pour ne nommer qu'eux) ont profondément transformé le monde de la danse moderne. Actuellement, le Labanotation, cette notation du mouvement qu'il a développé, et les composantes d'analyse du mouvement à proprement parlé, continuent de servir de référence et d'outil de travail chez les danseurs et chorégraphes du monde entier.

Dans le cadre du présent travail, le LMA est devenu un outil novateur pour les étapes de création de mon projet de mémoire-crédation *Fataro ou la marionnette métissée*. Un des objectifs que je me suis donné est de m'inspirer du langage du corps

de l'ethnie mandingue d'Afrique de l'Ouest. Vaste programme en perspective... Par l'observation et l'analyse de deux films ouest-africains mettant en scène des membres de la communauté mandingue, je désirais dégager les certaines composantes gestuelles de ce peuple. Les caractéristiques retenues m'ont servi à insuffler aux marionnettes de la présentation une manière de bouger propre à cette ethnie. Bien entendu, un geste peut être tout à la fois universel et individuel... La difficulté ici réside dans le fait que la perception du mouvement passe également par un filtre culturel (Moore et Yamamoto, 1988). Un des pièges que je voulais justement éviter est de juger les mouvements et l'ambiance qu'ils génèrent selon ma culture et les préjugés dont je suis tributaire. Je désirais être apte à voir les attributs du mouvement et du langage du corps pour ce qu'ils sont réellement. «LMA provided the means to describe what we saw.» (Jablonko et Kagan, 1988, p.149) Et c'est précisément l'avantage du LMA : il offre un vocabulaire, des paramètres et des composantes favorisant l'observation du mouvement, et ce, au-delà de la culture.

Observer un corps humain en action, c'est avant tout être attentif à la qualité des mouvements qu'il génère. L'observation du mouvement humain, de l'essence de son expression, demande sensibilité et attention. Il n'est pas aisé de rendre intelligible l'impression que laisse en nous un corps qui bouge. Une fois sa séquence passée, certaines traces restent gravées dans la mémoire, d'autres s'étiolent. Laban a déterminé quatre composantes fondamentales pouvant favoriser la capacité à décrire le mouvement : le corps (body), l'espace (space), la forme (shape) et l'effort (effort). « Each human being combines these movement factors in his/her own unique way and organizes them to create phrases and relationships which reveal personal, artistic, or cultural style. » (Hackney, 2003, p.217) L'observation du mouvement à l'aide de ces principes donne accès aux qualités dynamiques du mouvement au-delà de l'*a priori*. J'ai pu regarder autrement les gestes de membres de la communauté mandingue et apprivoiser la gestuelle de la marionnette *bunraku* par l'observation

attentive de leurs vocabulaires. Le LMA fut sans conteste un outil de premier ordre. N'étant cependant pas une experte en la matière, certains paramètres ont pu m'échapper. Par contre, j'ai bénéficié considérablement des possibilités offertes quant à la bonification de mon vocabulaire descriptif. J'examinais plus méticuleusement et mon attention se portait sur des composantes différentes (tels le rythme ou l'espace).

2.2.1 Le langage du corps de la marionnette *bunraku*

Tel que mentionné précédemment, le théâtre *bunraku* est une composition comprenant trois arts distincts, mais enchevêtrés : la narration, la musique et la marionnette. Cette triade s'opère en surimpression tout au cours de la représentation. Selon Jurkowski (1927-2016), c'est précisément la coopération de ces éléments scéniques qui crée le caractère substantiel de ce système dramaturgique (1988, p.65). Cette dynamique se retrouve au centre de la constitution de ma recherche-crédation. L'adaptation théâtrale du conte malinké consiste donc en une réflexion sur la manière unique et les possibilités d'évocation symbolique qu'ouvre l'art du *bunraku*. Dans le théâtre de marionnettes, le corps de l'effigie, par son esthétique, représente quelque chose avant même que son manipulateur ne lui insuffle la vie par le mouvement. Tout d'abord, son aspect plastique lui confère d'office une personnalité propre ; le matériau choisi, les mécanismes, la conception, tous ces détails la déterminent, d'où l'enjeu de son idéation par le maître d'œuvre. Figurative de l'être humain, ou de tout autre être vivant, la marionnette mime son apparence afin de le transcender. L'implication des marionnettistes, leur façon de rythmer le mouvement et d'organiser leur présence spatiale traduit l'esprit même de l'art de la marionnette.

En étant à leur écoute, on découvre que ces matériaux ou ces objets ont leur propre dynamique, leur langage. Ils nous entraînent dans des chemins de traverse imprévisibles nous renvoyant à nos interrogations, pour dévoiler des éléments enfouis au fond de nous et trouver des résonances avec des refoulés. (Genty : 2000, p.29)

J'ai donc cherché à m'inspirer, non seulement de la symbolique propre au conte malinké, mais également de marqueurs communicationnels fondamentaux de cette culture. Je croyais qu'en travaillant à imaginer un récit par la marionnette de type *bunraku* et son langage, les valeurs métaphoriques de cette étude n'en seraient que décuplées.

La marionnette *bunraku* prend le temps de vivre les états et les élans de la fable qu'elle illustre, de les manifester physiquement. Deux gestuelles complémentaires rendent possible leur expression par le mouvement (Corvin, 1991). La gestuelle *furi* reproduit de façon mimétique des gestes quotidiens et les attitudes du corps. La gestuelle *kata* quant à elle adopte une manière plus stylisée et symbolique. Elle a pour but de mettre en valeur les qualités esthétiques et les interventions de la marionnette. Ce mélange fut souligné par l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, passionné qu'il était par la culture japonaise : « Je suis conquis par la richesse, l'ingéniosité de l'intrigue, l'union du mélodrame à la poésie, la peinture de sentiments héroïques mêlés aux tableaux de la vie populaire. » (Lévi-Strauss, 2011, p.37) Ce va-et-vient entre une codification des gestualités quotidiennes et l'exacerbation des élans du sensitif offre une possibilité unique d'entrer au cœur même d'une culture. « Une société se forge son style gestuel au sein d'un dictionnaire civilisationnel commun. » (Krajewski, 2011) Le langage du corps, perçu à l'aide d'une approche anthropologique systémique, couplée aux gestuelles *furi* et *kata* des poupées, m'a permis d'interpréter de manière originale certains marqueurs fondamentaux de l'expression anatomique malinké. Roland Barthes (1970), en parlant du corps des marionnettes *bunraku*, disait : « ce n'est pas la simulation du corps qu'il cherche, c'est, si l'on peut dire, son abstraction sensible. » (p.78) De cette manière, j'ai pu représenter certaines images de la culture mandingue qui, autrement, seraient restées invisibles.

Les marionnettes de type *bunraku* sont guidées par la musique et le récit. Conformément à son style unique et sa manière de rendre le mouvement, le corps d'une marionnette *bunraku* peut-il traduire le portrait d'une autre culture? Dans l'approche orientale du mouvement, Bonnie Bainbridge-Cohen constate que c'est le corps en entier qui y participe, celui-ci s'enchâssant dans l'espace (Green, 2011). Plus encore, pour la marionnette *bunraku*, le lieu scénique est carrément inventé par la présence des corps puisque les poupées évoluent à cinquante centimètres du sol. Le castelet est ici davantage un cadre figuratif qu'un espace mimant le réel. Des « séparations dissimulent le bas du corps des manipulateurs [et] servent aussi à créer l'illusion que les poupées, se déplaçant sur leur étroite rampe, n'évoluent pas dans le vide. » (Jurkowski, 2009) En partant de cette vision, tel un écho nécessitant l'entièreté d'un être dans l'espace, j'ai pu m'en inspirer pour entrevoir une interprétation du conte malinké (voir Figure 2.1). Il s'agissait ici d'inscrire des éléments de l'identité de ce théâtre pour les réinvestir dans le conte mandingue par l'observation kinésique et proxémique.

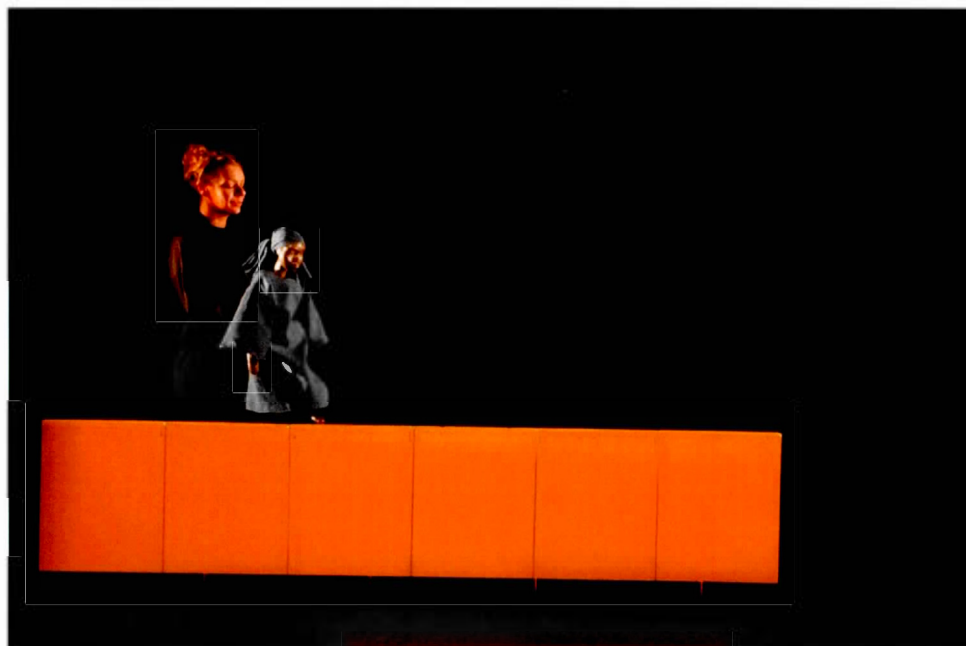


Figure 2.1 Le Chemin: l'orpheline marchant vers le village voisin.

En 2011, Pascal Krajewski affirmait : « L'expression de ce devenir corps est contingente. De fait, la gestuelle se co-détermine entre un corps et un milieu ; et un geste se crée à partir d'un milieu double : le *socius* et le milieu matériel ». S'édifie alors l'impression qu'une construction systémique peut naître à partir de l'interrelation des marionnettes en mouvement dans un milieu scénique. D'où la nécessité de considérer l'ensemble des éléments théâtraux d'inspiration orientale (la marionnette, les manipulateurs, la musique, le récitant, le rythme, la scénographie, etc.) dans un enchevêtrement stratifié servant au déploiement de la culture malinké. La complexité du travail que sous-entend le métissage culturel constitue-t-elle l'enchaînement logique de cette recherche ? Au-delà de la portée du langage de l'art de la marionnette, je devais également prendre en compte la symbolique du récit.

2.3 Le conte dans la culture mandingue: révélateur symbolique de culture

J'aimerais, à présent, m'attarder à la symbolique du conte. Selon *Le Petit Robert*, symbole vient du grec *symbolon*, signifiant objet de reconnaissance. Par extension, le symbole se compose donc de deux morceaux : l'objet à proprement parlé et son image, la vision que l'observateur en a. « Le symbole est une distance à une fonction, en même temps que l'instrument de cette fonction. » (Barel, 1979, p.209) Ces deux fragments réunis donnent naissance à une passerelle entre la matière et l'apparence du double. Dans son essai *La Merveille des symboles* (2012), Michel Cazenave nous fait part de cette dualité :

Il me semble qu'en réalité, ce qu'on peut dire de la découverte et de l'invention, c'est que ce sont deux facettes de la même chose et que nous avons à fabriquer ce que nous sommes en réalité. C'est ça, la véritable poésie : c'est justement qu'advienne le monde tel qu'il est et tel que nous le faisons se révéler à travers la métamorphose de notre regard. (p.89)

L'image que nous renvoie l'objet deviendrait alors un médiateur de notre propre condition, une manière d'appréhender la réalité. Mais plus encore, le sens qu'on lui

attribue, la signification cryptée témoigne de l'importance de l'imaginaire dans la constitution de la culture humaine. Le conte, récit allégorique de situations apparemment tirées d'un « vécu » fabuleux, s'inscrit telle une source révélatrice de la [re]création d'un paysage culturel. En outre, le symbolisme du conte permet à une collectivité de se réunir, d'apprendre de l'autre et de sortir des contingences du temps et de l'espace, voire d'échapper à la mort (Durand, 1964). L'instant de cette rencontre, « la symbolique se confond avec la démarche de la culture humaine [...] comme une médiation perpétuelle entre l'Espérance des hommes et leur condition temporelle. » (p.130) Le conte mandingue s'avère être une voix privilégiée pour s'initier à l'imaginaire de cette ethnie, peu connue en Occident. Un conte, quelle qu'en soit l'origine, porte en sa structure l'imaginaire d'un peuple. J'espérais donc qu'en l'abordant par ses contes, la culture malinké se révélerait et dévoilerait un fragment de son intériorité par les symboles qui en émergent.

Pour le Malinké, le conte possède un pouvoir indéniable : celui de transmettre les enseignements séculaires. Certes, il y trouve là une forme de divertissement, une manière de se réunir en communauté. Même à l'heure actuelle, tout comme c'est le cas de la majorité des Africains de l'Ouest, les Mandingues aiment beaucoup les contes. Par contre, ils ne se prêtent à cette activité qu'à la saison sèche, période de l'année où les travaux agricoles sont plus légers (Meyer, 1987, p.13). Cette ethnie reste très attachée aux rythmes saisonniers et cela est dû à son économie en grande partie basée sur l'agriculture. Le conte permet de passer un moment de détente en contrepoint des labeurs quotidiens. Une fois la nuit tombée, tous les membres de la communauté peuvent s'octroyer le plaisir de raconter ou d'écouter les récits. Autant les femmes que les hommes et les enfants peuvent participer à cet échange interactif. On y évoque des figures typées, des êtres courageux ou pleutres, animaux rusés ou idiots, vieux sages ou crapuleux, jeunes filles sagaces ou rebelles, guerriers cruels ou compatissants. L'intervention de personnages dotés de facultés magiques, tels les

génies ou les esprits, vient rappeler à tout moment que l'humain est tributaire de pouvoirs qui le dépassent et avec lesquels il doit composer au quotidien. On cherche à illustrer par ces récits les comportements souhaitables ou, au contraire, répréhensibles. Pour le malinké, le conte demeure analogiquement une manière de faire passer les règles de conduite communautaires, les valeurs intrinsèques propres à la société, où chaque membre a un rôle précis à jouer auprès des autres.

Sans trouver un dénouement heureux, l'issue en est toujours 'morale'. En effet, en contraste avec le conte merveilleux européen où la fin idyllique et utopique est la loi du genre, ces contes bambara-malinké ont davantage le souci de donner une leçon de savoir-vivre en société en punissant les personnages antisociaux. Ce qui revient à dire que les contes africains, malgré l'omniprésence du merveilleux -vécu comme partie intégrante du quotidien- sont d'inspiration plus réaliste que leurs homologues européens. (Görög-Karady et Meyer (1988). p.8-9)

Sans qu'il y paraisse, les messages moraux, voire philosophiques, sont délivrés par la parole globale d'une collectivité. On n'y retrouvera pas obligatoirement un proverbe ou une leçon tangible pour l'expliquer. Le conte mandingue laisse parfois perplexe⁷ et sa finale intrigue plus qu'elle n'éclaire. Un travail d'interprétation est essentiel de la part de l'auditeur. « Nous pouvons de toute évidence constater que dans le fonctionnement culturel africain, le signifié guide toujours le signifiant. » (Cherif, p.248) Tout comme les allégories que le conteur porte par ses paroles, assimilables à la parabole chez les chrétiens, l'effort d'imagination nécessaire ouvre la voie à l'éclaircissement des contes malinké. L'oralité déploie le tableau d'une société encline à la solidarité, à la droiture et au respect des traditions. Mais comment passer de l'oralité du conte à l'expression par le théâtre de marionnettes sans amoindrir la richesse de l'imaginaire? Comment articuler cette progression afin de créer des images poétiques en accord avec la culture mandingue? J'espérais qu'en l'abordant

⁷ Par exemple, dans *L'Orpheline aux cheveux tressés*, le moment où le génie du fleuve se mouche sur le poisson du repas laisse pantois. C'est un comportement inexplicable qui provoque le questionnement.

par ses contes, la culture malinké se révèle et dévoile, par ses symboles, un fragment de son intériorité.

2.3.1 Bensky : *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*

Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette (2000) de René-Daniel Bensky propose d'emblée une analyse de l'art de la marionnette en prenant en compte trois axes structuraux: l'esthétique, la psychologie et la métaphysique. Cet ouvrage, par la rigueur et l'adresse de son propos, fut pour moi une ressource déterminante. Il me permit de mieux définir les contours de mon domaine d'expression, d'investir mon art de manière plus consciente, mais plus encore, de me poser des questions de premier plan concernant la portée de la représentation théâtrale.

L'approche esthétique implique d'entrée de jeu un questionnement sur le caractère symbolique de la marionnette. Le manipulateur, par le mouvement, lui insuffle une vision du réel. Bensky en dégage ce qu'il nomme une loi esthétique de la marionnette : « [ce théâtre] donne lieu à une représentation symbolique de la réalité. » (p.28) Cette opération s'applique non seulement au jeu, mais également à l'espace scénique, à l'action et à l'interprétation dramatique. Tous découlent spécifiquement du langage de la marionnette. «La poupée a imposé sa réalité ; les hommes lui ont accordé la vie. » (p.55) L'esthétique propre à la marionnette s'impose *ipso facto*. Lors de la création des marionnettes, je dus prendre en considération de manière plus éclairée la force des images, soit les symboles. Je comprenais qu'elles seraient les effigies non seulement d'un conte, mais d'un univers en soi.

L'aspect psychologique du théâtre de marionnettes prend en compte la superposition d'une figuration de l'imaginaire et d'une réalité esthétique. Il permet une projection de la conscience. « La poupée par simple ébauche de sentiments et de représentations humains, crée une série d'idées fixes qui permettent au rêve de s'incarner. » (p.68) Le mouvement et l'image que fait naître l'objet instaurent un effet de balancier entre conscient et inconscient tout au cours de la représentation. Le spectateur, en acceptant la proposition du manipulateur, prend part activement à la création. En tant qu'artiste, la figuration d'un univers tout droit sorti de mon imagination, révèle une part de moi. La poupée devient « comme une prolongation du moi » (p.68). Par contre, puisque je m'inspirais de cultures autres que la mienne, pouvais-je encore prétendre incarner cette manière unique qui caractérise l'art de la marionnette et qui lui octroie un pouvoir d'évocation hors du commun? Je prenais le pari que, au-delà la culture et de son métissage, mon art laisserait au spectateur le plaisir de s'approprier les images, de les faire siennes. Et ce même s'il risquait de ne pas tout comprendre.

Quant à la perspective métaphysique de l'ouvrage, pour Bensky, la marionnette permet l'incarnation momentanée du « sentiment d'inconnu ». Cette perspective me parlait et m'inspirait confiance. Puisqu'elle a la capacité de mettre en scène des allégories qui témoignent d'une part onirique de l'esprit humain, la poupée pourrait alors revêtir une fonction expressive d'un côté intangible de l'humanité. « [L]e tissu d'humanité se constitue [...] aussi à partir des individus, lorsque chacun reconnaît en tout autrui qui entre dans le champ de sa communication *un prochain*, c'est-à-dire un *ego-alter* potentiellement *alter-ego*. » (Morin, 2007, p.85) L'interprétation avec l'objet à laquelle se prête le marionnettiste crée un univers, une temporalité propre en lui donnant vie par le mouvement. Cette impression fait naître chez le spectateur un sentiment de liberté comme s'il « [échappait] aux contingences du temps humain. »

(Bensky, p.100) La réflexion que procurent cette vision et ce jeu théâtral, les images qu'elle soumet transfigurent la réalité.

Ce document m'a remis à l'esprit le bonheur ressenti par la manipulation en coopération. L'art de la marionnette en est un du geste et du [re]senti. L'illusion que crée le théâtre de marionnettes demeure un des ressorts primordiaux de cet art. Les visions qu'il déploie ne se peaufinent que par une recherche directe par et avec l'objet. L'adaptation d'un conte mandingue à la scène nécessitait que je me penche plus avant sur le pouvoir d'évocation des images. « L'être de l'objet n'est pas que la conséquence d'un transfert symbolique, il est la matérialisation de la pensée subjective. » (p118) De sorte que le processus de création de la dramaturgie implique non seulement un langage esthétique propre, mais également une dimension philosophique en filigrane sans oublier une implication corporelle et physique. Prendre conscience de sa responsabilité dans la conception d'une symbolique rend la tâche complexe, mais combien stimulante! Cet ouvrage m'a rapprochée de la dimension artisanale de la création de l'image sans oublier la force de son évocation.

2.4 Altérité et identité : espace intérieur / extérieur

Chez les Japonais, les émotions vécues et ce qu'ils en laissent paraître aux interlocuteurs s'avèrent parfois fort différents, non par hypocrisie, mais bien par respect, politesse et égard dus à l'autre (Hall et Hall, 1994). Les notions de vie publique et vie privée déterminent une grande part des attitudes adoptées généralement par les Japonais. Rien n'est confié au hasard, toutes les facettes de l'expression sont prises en charge. Claude Lévi-Strauss (2011), s'adressant à un auditoire japonais lors d'une conférence en 1990, décrit ainsi l'esthétique japonaise : « Que ce soit dans votre cuisine, dans votre littérature ou dans votre art, une suprême économie de moyen implique que chaque élément reçoive la charge de véhiculer

plusieurs significations. » (p.46) La symbolique des thèmes vie privée/vie publique ou encore, ce que je nommerai intérieur/extérieur, délimite l'affirmation des êtres humains et démontre une des particularités de la culture nipponne. Au théâtre *bunraku*, cette manière d'interpréter les enjeux de la trame narrative souligne avec emphase la mise en scène des sentiments vécus habituellement dans l'intimité. D'une exacerbation des émotions naît une symbolisation des parcours, l'espace imaginaire est inventé par la présence des corps en mouvement. L'énergie qui anime la marionnette vient de l'intérieur, du jeu de ses mécanismes, de son manipulateur et de son créateur. Voici un extrait révélateur du *Goût des orties* (1928) de Yunishirô Tanizaki (1886-1965) « [...] dans les marionnettes japonaises, la main du manipulateur étant introduite à l'intérieur du corps de la poupée, c'est vraiment le muscle de l'homme qui joue sous le costume. » (cité par Plassard, 1996, 2004). Ce que cette marionnette exprime témoigne d'un rapport entre l'être et son environnement. Le geste intérieur est garant d'une perception extérieure. C'est peut-être ce qui explique que ce type de marionnette soit si singulier et touchant : c'est par son centre qu'on l'anime. Son corps existe par une motion interne. Son langage symbolise tout l'univers qu'il sous-tend. J'ai souhaité intégrer cette dichotomie dans la mise en scène de *L'Orpheline aux cheveux tressés*. Aller à la rencontre de la culture malinké me demandait de passer non seulement par sa périphérie, mais également par son centre. Je crois que cette approche intérieur/extérieur est un complément substantiel à la compréhension de mon processus de création. J'ai cherché à interroger le passage du concept (intérieur) vers l'image scénique (extérieur), mais également les allers-retours qu'exige la création. Cette réflexion théâtrale impliquait le langage métaphorique de la marionnette dans un contexte d'ouverture et de compréhension culturel.

En conclusion du chapitre II, la lecture des ouvrages de Hall, Laban et Bensky s'est avérée très enrichissante. La communication et la culture se retrouvent au cœur

d'un questionnement qui m'interpelle. Ces auteurs m'ont, entre autres, menée à choisir le métissage comme esthétique de création. Puisque je cherchais à révéler les caractéristiques incontournables de la culture mandingue par le truchement du théâtre *bunraku*, ces essais furent plus que précieux. Les outils apportés par Hall pour rendre la culture plus lisible ont étayé les choix artistiques de ce projet d'étude. Afin de tracer un chemin entre le théâtre *bunraku* japonais et l'adaptation d'un conte mandingue pour marionnettes, il devenait nécessaire de bien saisir les mécanismes qui sous-tendent ces manifestations culturelles. En cherchant à définir l'archétype du corps mandingue par la symbolisation marionnettique, les réflexions qu'offrent Hall et Laban se sont imposées d'elle-même. La marionnette se définit, entre autres, par le mouvement et le rythme, tout comme la culture détermine les individus. L'étude de la *territorialité* chez les Mandingues couplée aux choix scénographiques que suggère le *bunraku* permet de révéler l'implicite de ces cultures. La théorie élaborée par Hall pour décrire et interpréter une culture comme mode de communication raffina ma réflexion, la formulation du processus de recherche et l'élaboration de ce mémoire.

Aller à la rencontre des cultures a toujours été pour moi une manière de comprendre le monde dans lequel j'évolue. Avec le temps, ma fascination pour la diversité ne tarit jamais. Que ce soit en me déplaçant à l'étranger ou en côtoyant des gens venus d'ailleurs, les contrastes qui nous déterminent culturellement demeurent pour moi une source d'émerveillement et d'inspiration. Depuis que je suis petite, j'ai eu le grand privilège de voyager, ici et ailleurs. C'est en parcourant le monde que j'ai constaté qu'en dépit de leurs us et coutumes, les humains ressentent les mêmes besoins, voire souvent, les mêmes désirs. Certes, j'ai été bouleversée, émue et parfois choquée par certaines manifestations ou habitudes culturelles. Cependant, l'enrichissement que me procure la reconnaissance de la diversité m'habite encore et me permet d'entrer en communication, non seulement avec ce qui me détermine, mais également avec ce qui m'est étranger chez l'*autre* et en moi. La communication entre les différentes cultures est parfois complexe, voire irréalisable à certains

moments. Par contre, s'interroger sur l'altérité donne à lire son antagonisme, soit l'identité. L'anthropologie fut pour ici une porte d'entrée fabuleuse pour réfléchir la création théâtrale d'un point de vue culturel. « En dépit de la diaspora ethnoculturelle, tous les êtres humains s'expriment fondamentalement par le sourire, le rire, les larmes. » (Morin, 1973, p.223) De cette manière, j'ai concentré mes efforts sur un mode d'observation prenant en compte l'ouverture d'esprit, la précision de l'observation, la complexité des comportements, la nuance et l'échange culturel.

CHAPITRE III

ANALYSE ET RETOUR RÉFLEXIF SUR LE PROCESSUS DE CRÉATION DE *FATARO : LA MARIONNETTE MÉTISSÉE*

« [...] l'inquiétude est plus créatrice que la certitude ; le hasard est la réponse que le destin nous apporte si nous sommes suffisamment attentifs, bien qu'au final nous ne connaissions pas le fin mot de l'énigme. » (Genty : 2000, p.30)

L'idéation est au cœur même de ce mémoire-crédation. Il importe donc d'en préciser les visées. Puisqu'il est question de concevoir les marionnettes de type *bunraku* qui transporteront l'adaptation des contes mandingues, une introspection sur la prise en compte d'un ensemble artistique et esthétique cohérent s'impose :

Ce qui distingue la pensée créatrice, c'est précisément qu'elle procède par bonds, à travers une désorientation soudaine qui l'oblige à se réorganiser de manière nouvelle en abandonnant sa coquille rassurante. C'est la pensée-en-vie, ni rectiligne ni univoque. L'éclosion de sens imprévu est rendue possible par une aptitude de toutes nos énergies, physiques et mentales: comme de se poster sur une hauteur en attendant de prendre son vol. (Barba, 1985, p.48)

La pensée complexe s'ajuste bien à la « créature » que constitue le chantier de l'adaptation pour la marionnette. Elle légitime le doute et la remise en question. Edgar Morin illustre cette réalité par cette métaphore : « La vie est une navigation sur un océan d'incertitude, à travers des archipels de certitudes. » (Cyrulnik et Morin, 2010, p.42) En période de création, le déploiement de toutes les ressources artistiques nécessite de ne jamais perdre de vue les règles et les ressources de l'idée-matrice. Cependant, il faut parallèlement laisser l'œuvre se déployer. Il s'agit là d'un dosage délicat. Entre la poursuite d'un filon prospère et la réorientation des élans inventifs, un dilemme habite le chercheur créateur. Chaque fois, qu'un choix s'impose, un doute s'installe. Il se doit de réfléchir au meilleur moyen de parvenir à son idée de l'expression. « Penser la pensée implique gaspillage, changements de direction,

liaisons inattendues entre des niveaux et des contextes qui ne communiquaient pas auparavant, routes qui se croisent et qui divergent.» (Barba, 1985, p.49) La complexité de la recherche-création rejoint ici la complexité d'un système : un amalgame de réseaux qui, s'organisant et se déstructurant simultanément, offre ordre et désordre tout à la fois (Morin, 1990). C'est une avenue incertaine, laissant place au vertige, tout en constituant une aventure enrichissante.

3.1 L'analyse du conte *L'Orpheline aux cheveux tressés*

En quoi une histoire se prête-t-elle bien au théâtre de marionnettes? De quelle manière la lecture d'un conte traditionnel révèle-t-elle son potentiel marionnettique? Comment lire le mouvement et le rythme à travers un conte, cet art se basant principalement sur la force de l'oralité ? Au départ de ce projet, je ne savais que vaguement ce que je recherchais. Mes certitudes se résumaient à deux choses : adapter un conte traditionnel malinké et m'inspirer du théâtre *bunraku* pour y parvenir. Arrêter mon choix sur un récit précis issu de ce répertoire ne fut donc pas chose facile. J'ai lu plusieurs recueils avant de pouvoir arrêter ma décision. Je cherchais instinctivement un conte accrocheur à « mettre en marionnettes », c'est-à-dire qui fasse surgir en moi des images inspirantes et porteuses de sens. *L'Orpheline aux cheveux tressés* fut l'un des premiers contes lus. Il me resta en tête tout au long de ma quête. Ses personnages me rendant visite à tout moment et dans de furtifs instants de rêveries. Étonnamment, le sens profond de ce conte m'échappait alors compl  tement. Pourtant, il me parlait tout de même. Et, de surcroît, son héros était en fait une héroïne. Et cela me plaisait infiniment. Ce conte m'habitait et me revenait comme une marée caresse la grève et fait danser ses galets. Puis un matin, mon choix fut fait. J'allai donc à la rencontre de ce récit par son analyse. Voici l'histoire de la création de *Fataro*.

3.1.1 Le découpage du conte par tableaux et son analyse symbolique

Avant même de concevoir les marionnettes, j'ai décidé de procéder à un découpage en tableaux du conte *L'Orpheline aux cheveux tressés* aux fins d'analyse. Pour y parvenir, je ne me suis basée sur aucune méthode précise. Un élan intuitif des séquences présentes dans le récit m'a guidée pour y arriver. Cette segmentation fut ultérieurement utile à l'élaboration d'une proposition de mise en scène. Ce conte fut tiré du recueil *Contes de l'Afrique de l'Ouest* de Gérard Meyer (2009). Par son respect de la culture, le témoignage fidèle des narrations, la mention systématique des parties chantées et le souci du détail, cette retranscription reflète une part vibrante des contes ouest-africains et, plus précisément, malinké. Chaque tableau est suivi d'une brève explication symbolique (voir Annexe D). J'ai procédé, à partir de cette transcription, à un examen morphologique du récit, en utilisant l'essai *Morphologie du conte* (Propp, 1970) (voir Annexe E). Un schéma actanciel (Greimas, 1986) complète l'analyse (voir Annexe F).

3.1.2 L'analyse morphologique

J'ai procédé à une analyse morphologique de ce conte en me basant sur la théorie de Vladimir Propp (1970). Avec cette méthode, je ne cherchais pas à comparer des contes mandingues entre eux. Je tâchais plutôt d'en dégager la structure et les fonctions principales du récit. De cette manière, il devenait possible de soutenir une trame narrative précise et limpide dans l'adaptation du conte pour le théâtre de marionnettes. En réponse à ce travail, j'ai pu constater que la structure de ce conte est assez simple. Les séquences se succèdent les unes après les autres de manière linéaire. De plus, j'ai remarqué avec intérêt que la formule structurale de Propp s'applique également à la tradition orale africaine. Denise Paulme, dans son livre *La*

Mère dévorante : essai sur la morphologie des contes africains (1976), avait déjà pensé à appliquer ce modèle à plusieurs contes de l'Afrique de l'Ouest. Son étude prouva que le système de Propp démystifiait bien plus que l'ossature du récit occidental, mais pouvait tout autant se rapporter à l'approche africaine et, par extension, aux contes de façon universelle. Dans le cas de cette recherche-crédation, l'analyse morphologique a permis d'affiner l'exercice d'adaptation théâtrale. Cela a eu pour conséquence de conserver la manière unique du conte mandingue, du moins de s'y arrimer le plus possible. Puisque je désirais me rapprocher de la transmission orale propre aux Malinké, cette méthode me permit de comprendre la composition et l'enchaînement des fonctions de ce conte. De cette façon, j'ai pu garder vibrants les impulsions et le rythme qui trament l'oralité du récit.

3.1.3 L'analyse sémiologique

J'ai cherché ici à interpréter le conte sous l'angle du modèle actanciel de Greimas. Il demeure un éclairage précieux pour l'adaptation théâtrale, car il s'intéresse aux actants d'un récit, c'est-à-dire ce qui synthétise l'action. « [...] [R]ien n'interdit de « faire théâtre » de tout dans la mesure où la pluralité de modèles actanciels peut se trouver dans des textes romanesques ou même poétiques. » (Ubersfeld, 1996, p.47) Donc, à l'intérieur d'un conte mandingue également.

Ce schéma actanciel, tout modeste qu'il soit, m'apparut fort utile dans le cadre de cette étude. Il permit de dégager plus à fond la substance de ce récit en vue de son adaptation à la scène. En effet, une des particularités du langage de la marionnette est d'aller à l'essentiel. Bien que je cherchais à mettre en scène un conte, une manifestation pure de l'oralité, une marionnette en action sur la scène dicte *de facto* une économie du langage. « Une des règles d'or de la marionnette, en effet, est

qu'elle ne tolère pas le bavardage : pour vivre, elle a besoin de tonicité et de vivacité rythmique. [...] On ne garde, en quelque sorte, que l'os de la parole. » (Sermon, 2010) Je crois que l'analyse actancielle a apporté à cette réflexion une piste précieuse aiguillant mes intentions. Tel un fil qui permet de suivre l'action, cet exercice a préparé adéquatement le terrain complexe que constitue l'adaptation d'un conte pour le théâtre de marionnettes. En arrimant la morphologie du récit à ce modèle actanciel, j'espérais bonifier la mise en scène et lui offrir une structure dramaturgique efficace et substantielle.

3.2. Le travail d'adaptation du conte

L'essai scénique *Fataro ou la marionnette métissée* cherchait à valider une proposition qui est de l'ordre du passage, du chemin d'une culture vers une seconde. Mais pour l'héroïne du récit, l'Orpheline, il était également question d'un passage: le parcours initiatique. Cette étape emblématique de la culture malinké servit ici, non seulement de trame narrative, mais de voie esthétique à la création de *Fataro*, tout comme le conte initiatique est la métaphore de l'initiation, du passage de l'enfance à la vie adulte :

« [...]d'une manière transposée, les séquences de ces contes rappellent les étapes du rituel initiatique : la séparation d'avec la famille, le séjour dans l'isolement, la mise à l'épreuve, la réception d'un enseignement, la mort, la renaissance symbolique, le retour et la réintégration dans le groupe familial et plus largement dans la société. » (Görög-Karady et Meyer, 1988, p.134).

Cependant, les codes de représentation du théâtre *bunraku* permettent-ils de mettre en lumière cette adaptation théâtrale d'un passage? Je désirais mettre en image un conte, soit une manifestation artistique et culturelle relevant de la transmission orale. Comment aller de l'univers oral du conte malinké vers sa représentation scénique? Selon moi, l'adaptation du conte et la création des images du spectacle devaient se

passer par le langage métaphorique qu'offre le théâtre de marionnettes. Je cherchais ici à révéler certains aspects de la culture malinké (les gestes du quotidien, le rapport et l'utilisation de l'espace, les relations interpersonnelles) par le truchement du théâtre de marionnettes et son langage. J'ai donc réalisé un «story-board» qui établissait une première version du conte pour la scène (voir Annexe G). « Tout peut commencer d'on ne sait où, tout doit commencer de partout, par plusieurs bouts, il faut que plusieurs commencements s'opèrent ensemble, se synchronisent, se synergisent, fassent tourbillon... » (Morin, 2007, p.100).

En amont de la construction des marionnettes, je cherchais à nourrir mon impression sur la manière d'être des Malinké. Relatant la vie traditionnelle des Malinké, deux films ouest-africains ont retenu mon attention aux fins d'analyse : *Sanouguè* de Boubacar Sidibe et *Moolaadé* d'Ousmane Sembene (prix *Un certain regard* et mention spéciale du jury lors du Festival de Cannes 2004). J'ai privilégié l'observation de bandes enregistrées pour des raisons pratiques évidentes : la possibilité de les visionner à répétition, la rareté de l'ethnie mandingue au Québec et la possibilité d'avoir recours à une vue esthétique de cette culture. En effet, ces deux productions ont la particularité d'être entièrement africaines, en langue originale mandingo et de rendre compte d'histoires et d'enjeux typiques. Bien que j'aie eu la chance de voyager en Afrique de l'Ouest, les seuls souvenirs présents en ma mémoire me semblaient insuffisants. J'ai observé chacun des deux films à trois reprises : en temps réel, à l'accélééré et au ralenti. Entre chaque visionnement, je notais mes impressions. En plus d'être sensible au langage défini par le corps, j'ai cru bon de noter et de décrire également les habitudes de vie, les gestes récurrents et les rapports sociaux. J'ai rassemblé mes observations personnelles pour chacun des films et bonifiai mon analyse en me référant aux outils proposés par le LMA (voir Annexe C).

À ce moment de l'adaptation, je devais garder en tête la voie du métissage. Par contre, la mise en scène seule permet-elle de rendre compte du métissage entre les différentes cultures? J'avais peur de perdre une identité au profit de l'autre ou d'interpréter seulement au lieu de chercher à métisser. La pensée métisse sous-entend et revendique le mélange des genres (Laplantine et Nouss, 1977). Cette production théâtrale proposait d'unir des manifestations culturelles pour révéler un ensemble explicite. Cependant, comment souligner la présence de traces ou d'empreintes laissées par les sources d'inspiration sans pour autant amoindrir leurs références? Les manifestations culturelles malinké (le langage du corps et l'interprétation du conte), certains éléments du langage propres au théâtre *bunraku* (la superposition de trois arts et l'utilisation de l'espace) et leur transformation en une esthétique d'ensemble devaient être pris en compte.

En tant que marionnettiste, le corps humain est une source d'inspiration. Je m'inspire du langage corporel, du *gestus*, du rythme qu'il produit pour enrichir ma pratique. La qualité d'un mouvement interpelle autant ma fibre d'interprète que mon imaginaire. Je vois en elle une source intarissable d'images en devenir. L'art de la marionnette s'inscrit peut-être alors dans une perspective *iconophile*.⁸ À la source de ce mot, le grec ancien nous apprend qu'il est composé de *ikon*, signifiant image, et de *phílos*, soit ami ou personne qui aime. En partant du postulat où le marionnettiste utilise l'espace de la scène pour créer des images, des métaphores vivantes, le langage de l'effigie peut être qualifié de ludique. Il imprime une trace dans l'imaginaire du spectateur. Créer des images, jouer avec elles, demande d'abord un travail d'observation. L'utilisation de marionnettes anthropomorphes dans une œuvre théâtrale pose la question de la [ré]interprétation du mouvement humain, car il n'est jamais question d'imitation. « La poupée par simple ébauche de sentiments et de représentations humains, crée une série d'idées fixes qui permettent au rêve de

⁸ Thème suggéré par Hans Thies Lehmann concernant mon sujet de recherche. Discussion tenue dans le cadre du cours *Séminaire thématique* à la session d'hiver 2014.

s'incarner.» (Bensky : 2000, p.68). Par sa présence, la marionnette propose un prolongement métaphorique des gestes humains. L'angle de vue choisi par le créateur et l'esthétique d'ensemble de son projet artistique détermine un langage s'appuyant sur un système de signes distinctifs. « La pensée moderne a dénoncé la capacité du langage à traduire la vie psychique de l'homme. C'est là où le travail du corps, où la relation de l'homme face aux objets peut, en condensant plusieurs sens, toucher à ce domaine de l'indicible. » (Genty : 2000, p.28) La culture nipponne s'inscrit, quant à elle, dans une perspective artistique singulière. Les phénomènes artistiques présents au Japon, qu'ils soient théâtraux, picturaux ou littéraires, révèlent que la forme supplante le fond et que le chemin à parcourir a plus d'importance que le but à atteindre (Green, 2011). Le *bunraku* n'y fait nullement exception. Au cours de ce projet de recherche-crédation, il fut question de cheminement et la question « comment » se posa sans cesse : le « comment » qu'imposent l'approche et l'expérience d'un système complexe. Encore et toujours, le « comment » qui habite l'œil du chercheur-crédateur. Il observe et cherche à comprendre, à interpréter une vision en devenir.

3.3 L'esthétique d'ensemble

La mise en scène de *L'Orpheline aux cheveux tressés* dut tenir compte d'une réalité particulière : l'utilisation du langage de la marionnette pour rendre visible l'imaginaire d'un conte malinké en s'inspirant de la forme et de l'esprit du *bunraku*. Je tenais à témoigner de manifestations profondes de la culture mandingue que sont la proxémique, la kinésique et les rapports sociaux. En étant sensible à ces marqueurs de communication, cette création a su dépeindre une vision singulière de cette ethnie. Le soin et l'attention octroyés à la conception et à la fabrication des poupées, puis à l'univers physique et plastique dans lequel elles évoluaient, m'importaient (voir

Annexe H). Par eux, je souhaitais circonscrire une esthétique cohérente. Les matériaux et les couleurs choisis guidèrent en grande partie la réception et la compréhension des images. « La conception d'une marionnette est toujours l'affirmation d'un choix esthétique, en lien avec l'œuvre. Le moindre signe fait sens et (re)questionne parfois toute une scène ou un spectacle. Le choix des signes est donc toujours très méticuleux. » (Bert dans Diaz, S. et Métais-Chastanier, B., 2010) Dans ces circonstances, je souhaitais mettre en relief les teintes des éléments naturels présentes dans le conte: la terre et l'eau (voir Figure 3.1). Selon le trajet de l'orpheline, une déclinaison de tons et de matières s'inspirant de la terre ou de l'eau était représentée par l'éclairage et par l'esthétique des marionnettes et des accessoires.



Figure 3.1 : Éléments esthétiques de terre et d'eau.

Je souhaitais également garder une certaine sobriété sur le plateau afin de souligner le langage cinétique des poupées. Traditionnellement, en théâtre de marionnettes, mais également au théâtre *bunraku*, les marionnettistes présents arborent le noir. Cette approche permet de jouer des fonctions apparition/disparition propre à cet art. Je crois que cette manière d'employer l'espace théâtral comme stratégie de jeu rendait cette proposition de mise en scène sensible. En accentuant la magie et les effets d'illusion, l'utilisation d'un arrière-plan sombre engageait plus avant le symbolisme des images créées (voir Figure 3.2).

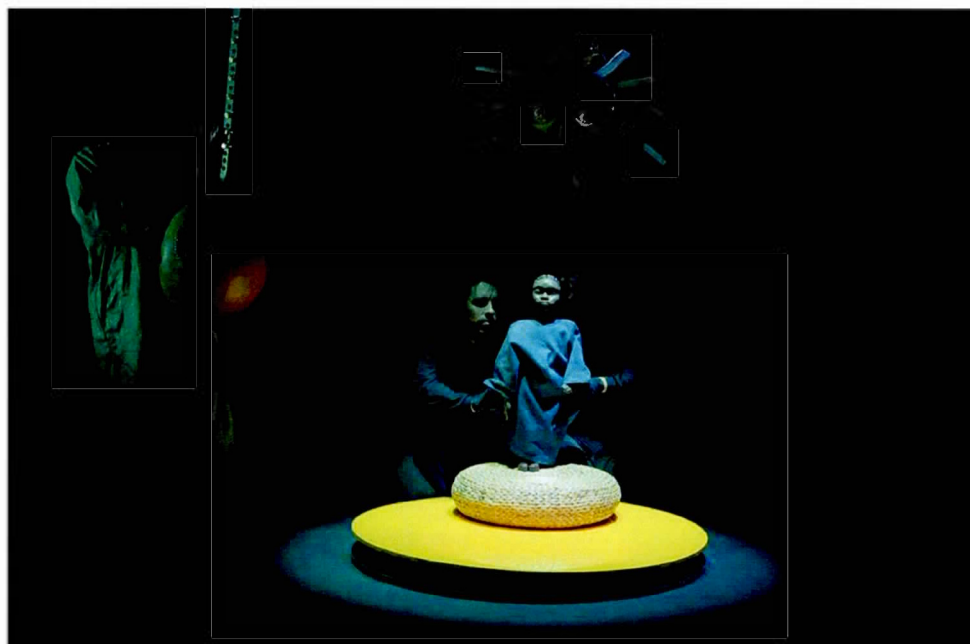


Figure 3.2 : Utilisation d'un arrière-plan sombre

Puisqu'ils manipulaient à la vue du public, les marionnettistes portaient un costume sobre et noir, identique pour tous afin de créer une uniformité. Ce vêtement noir rappelait les habits des marionnettistes du théâtre *bunraku*, mais sans la cagoule. Je désirais que les marionnettistes soient à la vue du public, car je trouve toujours intéressant d'être le témoin de l'accompagnement presque sacré d'un personnage. L'effet de distanciation qui s'y rattache rend le spectateur témoin de l'illusion de la vie. Ce choix esthétique donna une importance toute particulière au griot. Zal Idrissa Sissokho jouait le rôle du narrateur du conte, soit le porteur du récit. Lui-même griot de naissance, il accompagnait avec attention et sensibilité les marionnettes tout au long de l'histoire. Il revêtait pour l'occasion un boubou vert en basin riche chatoyant (voir Figure 3.3). Cet ensemble clarifia, à mon sens, la proposition et la création des images.

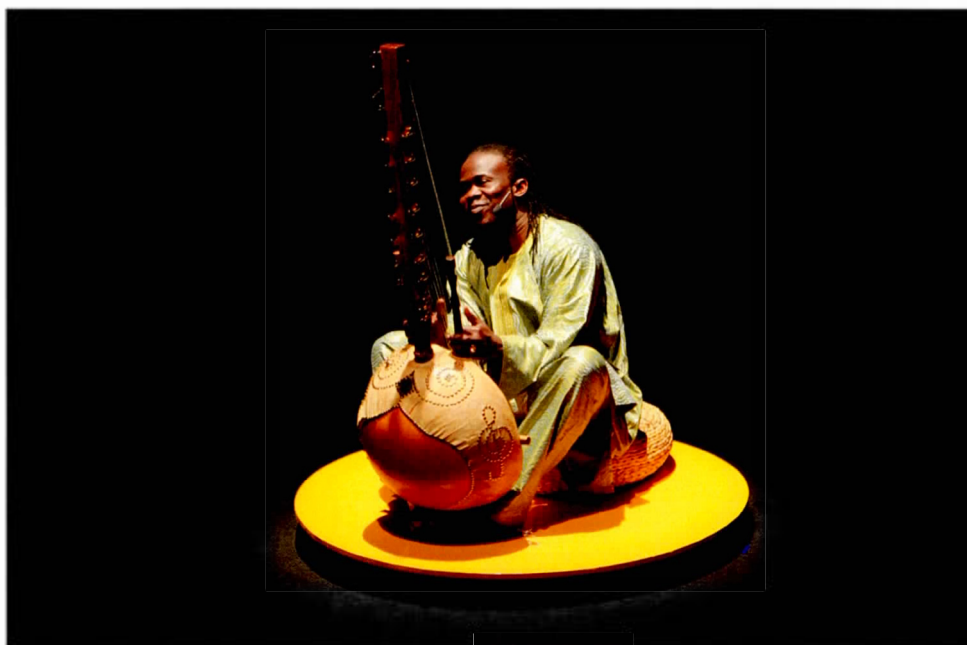


Figure 3.3 : Le griot Zal Idrissa Sissokho et sa kora.

3.3.1 La création des marionnettes

Les marionnettes conçues pour cette présentation permettaient-elles d'octroyer à ce conte un langage qui lui est propre? Lors de cette présentation, j'ai préconisé de mettre en lumière le langage du corps de l'ethnie malinké. Quant aux sources du théâtre *bunraku*, les deux gestuelles complémentaires *furi* et *kata* ont influencé ma manière de concevoir leur articulation (voir Figure 3.4).



Figure 3.4 : Les gestes du quotidien de la gestuelle *furi*.

Les marionnettes ont été réfléchies et conçues en fonction des spécificités du conte et des besoins cinétiques des personnages. Je souhaitais leur donner une esthétique soignée et raffinée, tout comme c'est le cas pour les marionnettes *bunraku*. Les tissus choisis, du lin et des cotons bruts, définissent un choix conscient, mais assumé : sortir de la représentation tendancieuse occidentale de « l'Afrique pauvre et démunie ». Certes, les matériaux utilisés généralement en art en Afrique de l'Ouest sont issus de la nature et souvent peu transformés. J'ai donc préconisé des matériaux rappelant cette esthétique. Cependant, l'idée générale et les représentations artistiques africaines présentes en Occident sont parfois réductrices, témoignant trop souvent d'une pauvreté matérielle. L'esthétique privilégiée veut rendre un hommage à la beauté et à la richesse de la culture mandingue. Elle fut un empire prospère et stable du XIII^e au XVI^e siècle. Encore de nos jours, sa fierté identitaire transcendante se reflète dans une créativité culturelle insoupçonnée. Les Malinké apportent un soin exceptionnel aux parures et habits qu'ils portent. Donc ici, pas d'enfants rachitiques vêtus seulement d'un pagne usé... Je désirais diversifier l'offre

iconographique propre à l'Afrique de l'Ouest. L'ethnie malinké, culture vive et surprenante, m'inspira un rendu visuel recherché et subtil. Cette esthétique recoupe celle du théâtre *bunraku* où les marionnettes sont renommées pour leur beauté et leur raffinement. La production des marionnettes s'est échelonnée sur sept mois, soit de mai à novembre 2014. Traditionnellement, les têtes des poupées *bunraku* sont sculptées dans le bois. N'étant pas une sculpteuse aguerrie, je ne pouvais pas considérer cette technique pour rendre la finesse et l'élégance des têtes de marionnettes *bunraku*. Plusieurs essais de matériaux furent donc nécessaires à l'élaboration d'un mélange adéquat de pâte de bois répondant au besoin d'un moulage. Référez-vous à l'annexe A pour lire la description complète de la construction de chacune des marionnettes et la liste des accessoires (voir p.72).

3.3.2 La création de l'espace scénique

L'espace imaginé pour mettre en scène le conte mandingue *L'Orpheline aux cheveux tressés* cherchait à être transformable, et ce afin d'évoquer plus qu'illustrer les nombreux lieux qu'il met en scène. Ces lieux sont mentionnés tout au long du récit et il s'avère primordial de les énumérer :

- Dehors, au village, près de la case de l'orpheline.
- Le chemin qui mène au village voisin.
- Chez l'esprit du fleuve.
- Sur la place publique du village.
- Au fleuve, où les villageois se lavent.
- Au cimetière du village.

Puisque je souhaitais réaliser un métissage entre le théâtre *bunraku* et la culture mandingue, j'ai cru bon m'inspirer de certains éléments-clés de sa scénographie traditionnelle. La touche mandingue était rendue par le récit du conte, la musique en

direct et l'esthétique d'ensemble, les matériaux et les couleurs choisis. Voici les composantes du théâtre *Bunraku* desquelles je me suis inspirée et sur lesquelles j'ai travaillé :

-Les panneaux de toile (6 panneaux de 18''x 24'') : En théâtre *bunraku*, des corridors constitués de panneaux placés perpendiculairement au sol et face aux spectateurs font office d'aire de jeu. Ces panneaux servent de sol virtuel aux marionnettes et cachent le bas du corps des marionnettistes. Ils donnent à la scène un effet de vue panoramique. J'ai décidé de me servir de toiles d'artiste-peintre. Il était possible de les assembler ou désassembler au besoin pour créer ce corridor ou d'autres lieux. Des aimants incrustés et collés dans la structure du bois permettaient de les retenir ensemble pour réaménager l'espace au besoin (voir Figure 3.5). Les toiles furent peintes de différentes couleurs au recto et au verso : l'avant ocre-jaune, rappelant la terre sablonneuse d'Afrique de l'Ouest, l'arrière prenait la couleur bleu-vert, comme l'eau d'un fleuve. Il devenait possible d'évoquer les différents lieux du conte par le déplacement et l'agencement de ces toiles. Elles étaient maintenues au sol par une plaque de bois munie d'une rainure. Il suffisait d'y glisser le bas de la toile qui tenait comme dans un étau. Les marionnettistes transformaient l'espace à la vue du public en déplaçant les toiles, au rythme de la progression du conte.

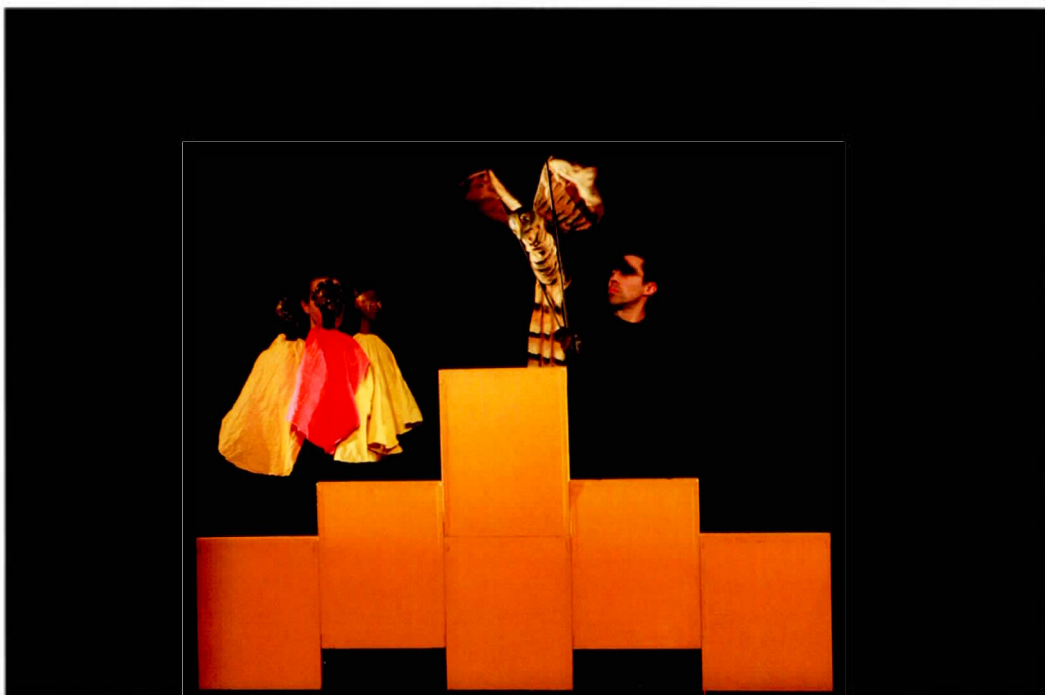


Figure 3.5 : Utilisation des panneaux de toile aimantés.

-**Le plateau tournant (4' de diamètre):** Je me réfère ici au plateau tournant où s'assoient le *tayu* (le conteur) et le joueur de shamisen au cours de la représentation de théâtre *bunraku*. Traditionnellement, il permet de faire entrer et sortir ceux-ci des coulisses sans avoir à marcher. Ce plateau de bois servait ici au personnage du griot, mais pas exclusivement. Le génie du fleuve venait ravir la place du griot pour tresser la jeune fille. Cela mettrait à profit le caractère instable et inquiétant du personnage de cet esprit, rendant une part de la personnalité de cet être énigmatique. Le plateau était fabriqué de deux rondelles de bois de 4' de diamètre entre lesquelles était disposé un mécanisme à roulettes. Pour que cet élément scénique reste en accord avec les panneaux de toiles, il fut peint en ocre jaune et verni d'une laque luisante, rappelant l'eau.

-La natte (6'x 10'): Un dernier élément scénographique s'insérait à la mise en scène : une natte. Rappelant le tatami nippon, la natte est présente dans tous les foyers ouest-africains. Elle se déroule au sol et a plusieurs fonctions : se reposer, s'asseoir sur une aire exempte de poussière, effectuer les tâches ménagères, recevoir les invités... Elle est pliée, mais se déploie au besoin et en fonction de la superficie désirée. Tissée de sisal, une fibre végétale naturelle de teinte beige, elle donnait un cachet vivant à la scène, remémorant la présence de la nature au cœur de la vie mandingue. En effet, le quotidien des peuples ouest-africains se passe presque exclusivement dehors, au grand air, à l'extérieur des bâtiments. De plus, la natte permettrait de jouer à même le sol. Il devenait, de cette manière, possible de travailler le rapport particulier des Mandingues avec cet espace de vie. Le sol accueille toutes les activités de leur quotidien. Il me semblait étrange de ne pas employer parfois le sol réel de la scène. La natte mettrait en relief cette particularité culturelle de l'ethnie.

Le style épuré et simple de la scénographie du théâtre *bunraku* permet d'apprécier la qualité de l'interprétation des marionnettistes. Le découpage très clair des différents espaces de jeu suggère les niveaux métaphoriques du récit. Enfin, j'espérais que l'approche scénographique privilégiée ici engendrerait un effet comparable pour mettre en perspectives le conte mandingue représenté.

L'habillage du Studio-théâtre Alfred-Laliberté

Disposition : Des rideaux de velours noirs furent installés sur le pourtour de la salle. Une seule rangée de gradins face à la scène fut placée. Les spectateurs étaient disposés en rapport frontal avec le plateau.

Le son

Je désirais garder une acoustique proche de ce qu'on retrouve dans les veillées de contes mandingues ainsi que sur la scène du théâtre *bunraku*. Donc, aucune

amplification ne semblait requise. Toutefois, en entrant en salle et après consultation des membres de la production, nous avons conclu qu'il serait bien d'amplifier sobrement le son de la voix du griot et de sa kora. Cet instrument possède un langage tout en nuance et en dynamique. Outre le fait que, techniquement, le son de la kora portait mal jusqu'au fond de la salle, il devenait intéressant de marquer le rôle particulier du narrateur et de son instrument dans le récit. L'ajustement subtil ne faisait que rehausser le son, rendant le spectateur plus attentif au caractère vivant de la transmission orale. Tous les textes dits par les marionnettistes l'étaient sans amplification. Ce choix de mise en scène imposait proximité et sensibilité. Afin d'amener rythme et attrait à la représentation, mais également de bien témoigner la manière de rendre un conte malinké, de la musique et des chansons originales ont été composées à partir du conte. Elles furent conjointement élaborées par l'auteur-compositeur-interprète Zal Sissokho et moi-même. Parfois en français (*La Chanson de l'épervier*), mais plus souvent en langue mandingue (*Loolo* et *Alagna Touloug*) il était primordial qu'elles prennent place dans l'ensemble afin de soutenir le propos du conte. Elles intervenaient à des moments clés du récit.

La lumière

Les éclairages privilégiés se devaient d'accompagner clairement la proposition d'un décor transformable. Trois lieux furent délimités par les éléments de décor, mais également par des lumières, reflétant parfois l'ambiance chaude de l'Afrique de l'Ouest ou encore l'habitat aquatique du génie du fleuve, plus froid et étrange (voir Figure 3. 6). Les tableaux peints furent un bon support pour créer ces ambiances et capter la lumière.



Figure 3.6: Éclairage chaud au village de l'orpheline et froid chez le génie du fleuve.

3.3.3 Le travail d'interprétation

Au cours d'une représentation de théâtre impliquant des marionnettes, le rapport privilégié entre la poupée et son manipulateur crée un système de signes qui lui est propre. « L'acteur-marionnettiste qui manipule à vue est confronté à une double contrainte, une double difficulté : il doit être présent / absent, et dedans / dehors. [...] Le sentiment de présence que va dégager, ou l'acteur marionnettiste, ou la marionnette, dépend du degré de délégation (totale, partielle) qui est exploré. » (Baillon, Recoing et Recoing, 2012) Les images créées deviennent parfois symboliques. On les qualifie également de métaphores. Il est donc primordial de définir plus à fond les choix esthétiques mis de l'avant dans le rapport entre les marionnettes et leurs marionnettistes. Une grande part de la compréhension du sens de la métaphore dépend de la qualité de cette relation. « [...] three types of signs make up, or constitute the puppet : signs of design, of movement, and speech. » (Tillis, 1992, p.7) Avec le temps, je constate combien l'art de la marionnette combine une multitude de facettes desquelles il faut se soucier à toutes les étapes de création. Les images proposées dictent un vocabulaire éloquent, tout comme c'est le cas de l'esthétique d'ensemble du récit et des mots sélectionnés ou encore du rapport manipulateur/marionnette. Je pris donc en compte la portée du pouvoir d'évocation propre à l'art de la marionnette et les choix qu'il impose. De cette manière, j'ai opté pour une implication discrète des marionnettistes auprès de leurs poupées. Par contre,

à certains moments-clés de l'histoire, je considérais qu'une connivence pouvait se nouer. Par exemple, lors des ablutions funéraires, les manipulatrices féminines étaient appelées à baigner Loolo. L'ami de l'orpheline leur indiquait à l'aide d'un regard qu'il pouvait compter sur elles avant de quitter l'aire de jeu. Les marionnettistes devenaient alors actives au cœur de la narration, laissant pour un moment leur rôle « d'absence ». Ou encore, le génie du fleuve étant un être surnaturel, j'optais pour la forme d'un masque géant. Il semblait intéressant de faire intervenir les corps et la voix des marionnettistes même pour lui « fabriquer » une morphologie qui se modifie à volonté. En figurant ce personnage par une tête seulement, il pouvait s'incarner de manière ludique, et ce, afin d'appuyer sa capacité à se transformer selon les circonstances. Quant aux voix des marionnettistes, elles servaient soit à soutenir celle du griot, en répondant en chœur à ses chants, soit à jouer le texte des personnages à certains moments du récit. L'intervention des marionnettistes dans la mise en scène les impliquait donc à la fois comme manipulateurs et comme acteurs, toujours dans le but de porter à la scène le conte et de le rendre visible aux spectateurs. C'est le griot qui assurait la narration du conte. Il s'accompagnait de la kora, un instrument traditionnel d'Afrique de l'Ouest. J'ai privilégié la fusion du *tayu* et du musicien en une seule personne. Il me semblait, de cette façon, plus facile de permettre une mobilité physique au griot dans l'espace scénique. De plus, la force du propos narratif y gagnait en épurant les intermédiaires entre la salle et le plateau. Les marionnettes, quant à elles, s'occupaient d'évoquer les péripéties et les actions du récit. Les marionnettistes participaient à cette narration en jouant la voix des personnages qu'ils manipulaient et en chantant parfois. Le griot et les marionnettistes ensemble se mettaient donc au service de la trame narrative. Le contact intime et immédiat avec le public s'inscrivait dans un désir de partage, privilégiant la rencontre, tout comme c'est le cas lors des soirées de contes chez les Malinké. Nous étions loin d'une représentation théâtrale avec un « quatrième mur ». Donc, le griot s'adressait directement à l'auditoire pour partager le conte et les marionnettistes répondaient à la

narration, un peu à la manière d'un chœur qui accompagne l'action. La marionnette, la musique et le récit, éléments fondamentaux du théâtre *bunraku*, portaient l'exposé de la fable. La jonction de ces modes d'expression soutenait l'ensemble de la présentation, tant au niveau du langage du corps que de la mise en scène du conte. Bien qu'ils servaient de fils conducteurs, ils ne se retrouvaient pas au centre de ma démarche.

3.4 Pistes d'explorations en vue de futures recherches

Il semble toujours envisageable d'explorer un projet de création artistique plus en profondeur. Par exemple, il serait possible de:

- Ajouter de la poésie de style haïku au texte du conte. Dans le *yoruri* du *bunraku*, une part du récit du *tayu* consiste en une déclamation de poèmes. Certaines poésies de Léopold Sédar Senghor (1906-2001), dit le président-poète, pourraient ultimement se greffer à l'adaptation des contes. Leur musicalité donnerait une dimension unique et fidèle de l'âme ouest-africaine. Les poésies de Senghor offrent un vibrant tableau de l'africanité. Bien qu'il ne soit pas lui-même mandingue, son oeuvre s'ancre dans une perspective plus que pertinente pour les besoins de cette recherche. Il s'avère être l'un des instigateurs, avec Aimé Césaire, de la notion de négritude qui est « à la fois retour à soi et ouverture à l'autre » (Tambadou, 1996). Rédigée en français, elle « se caractérise par un ensemble d'images analogues, mélodieuses et rythmées », les rythmes étant identifiés comme « des répétitions qui ne se répètent pas ». Elle saura inspirer et habiter un espace poétique de l'africanité dans la mise en scène des contes.
- Peindre des motifs aux costumes des personnages (en faire des *bogolan*).

- Tâcher de resserrer l'utilisation du décor dans la dramaturgie: le plateau tournant et les panneaux aimantés.
- Travailler avec l'usage et l'illusion de différentes échelles de marionnettes sur un même plateau.
- Adapter de nouveaux contes mandingues pour la scène.

CONCLUSION

Cette recherche-création s'inscrit dans un processus où se sont instaurés au fil du temps un dialogue artistique et une réflexion profonde : un agencement où s'entretiennent marionnettes de type *bunraku*, culture malinké, littérature orale et langage du corps. J'ai tenté d'entrevoir si ces manifestations culturelles, aussi diverses soient-elles, pouvaient se côtoyer au cœur d'un projet théâtral unique. Peut-on amalgamer les genres sans les dénaturer ou les travestir ? Peut-on désirer et pr  m  diter le métissage culturel ? De plus, le passage du conte, une démarche essentiellement orale, vers le théâtre de marionnettes peut-il s'opérer sans diluer l'un et l'autre ? Et un public majoritairement occidental peut-il être touché par des images d'une civilisation à laquelle il n'est pas habitué ni dans la manière ni dans l'esthétique ? L'usage de l'effigie permet la création de différents niveaux de perception qui favorisent l'appropriation des images. Le marionnettiste investit l'espace scénique physiquement, corporellement. Chaque fois qu'il crée, il doit se questionner sur la nature de la représentation, le type de manipulation préconisé et les enjeux particuliers à sa dramaturgie (Pennanech, 2009). Chaque conception impliquant la marionnette réactive un système de signes distinctifs. Dans *Le Commerce des regards* (2003), Marie-José Mondzain souligne qu'une construction dynamique existe entre celui qui montre l'image, ce qu'elle donne à voir et celui qui la reçoit. « La vérité de ce que l'on voit dépend de la relation qui s'établit entre le geste de celui qui montre et de celui qui voit. » (p.24) La faille entre ce qui est représenté et ce qui est vu met en perspective un système de réflexion, autant pour le public que pour l'artiste qui crée l'image. Le contact avec *l'autre* s'installe. Le chemin vers *l'autre* devient tangible. Du moins, l'amorce d'un geste favorise-t-elle l'ouverture.

À l'ère de la multiplication des visuels et de ses plateformes de diffusion, il est possible d'observer une banalisation de la force symbolique des images et de l'effet qu'elle peut avoir sur un auditoire. Le spectacle dit « vivant », celui où le public se déplace physiquement pour y assister, permet à l'individu de se réappropriier les allégories parce qu'elles se composent et disparaissent directement sous ses yeux. Il peut à ce moment participer, d'une certaine manière, au développement des figurations puisqu'il peut promener son regard au travers elles. « L'image a pour spécificité d'émouvoir donc de mouvoir. » (p.27) La capacité de structuration visuelle des tableaux que livre le marionnettiste donne à lire un univers élaboré de métaphores vivantes, qui naissent et qui s'éteignent en présence du public. J'ai tenté par le projet *Fataro ou la marionnette métissée* de mettre en scène un système sensible d'images poétiques, afin d'aller à la rencontre des spectateurs. Par un travail de composition d'images qui me sont chères, je désirais « entrer à l'intérieur » de certains aspects de la culture mandingue par le truchement du théâtre *bunraku*.

Pour conclure, il m'importe d'énoncer combien le passage à l'acte fut prééminent dans cette étude. Au-delà des découvertes déterminantes octroyées par l'approche systémique anthropologique, la fabrication des marionnettes et la recherche en salle de répétitions furent des étapes primordiales. L'articulation du canevas de base se bâtit en une succession d'images et de mots, d'idées et de propositions. L'idéation et la construction des marionnettes et de l'espace scénique, la période d'exploration en compagnie des marionnettistes et du conteur-musicien procurèrent un enrichissement à ce projet et permit aux images un déploiement et une mise en forme par l'espace du jeu. C'est alors seulement, je crois, qu'a pu s'effectuer une part importante de la transposition du conte choisi. Il me semblait improbable d'entrevoir l'entièreté de l'adaptation sans un aller-retour continu entre la réflexion et la pratique. Certaines images, certaines visions ne peuvent apparaître qu'en essayant, les mains impliquées dans la matière et le corps cherchant à même l'espace scénique. D'autres images se

travaillent mentalement au contact d'écrits stimulants ou émergent rétroactivement par « vision », par écho. L'art de la marionnette demande à être confronté à l'espace et au temps pour devenir et exister. À ce moment seulement, il semble possible de valider ou d'infirmer un certain nombre d'hypothèses concernant la symbolique de l'image. Et, en ce qui concerne ce mémoire-crédation, j'ai tenté d'explorer les enjeux touchant à la transmission d'un conte tout en considérant l'importance de l'adaptation par l'utilisation d'un langage s'articulant autour de la métaphore et du métissage. La mise en scène d'une allégorie de la culture mandingue par une vue du théâtre *bunraku* fut un chemin complexe, non conventionnel, voire invraisemblable. Par contre, il m'a permis d'aller à la rencontre de *l'autre* d'une manière sensible, intime et respectueuse. Certains m'accuseront peut-être d'appropriation culturelle. Mon désir de création visait davantage un rapprochement sincère par la connaissance de *l'autre*. « C'est dans la diversité que les hommes se rencontrent et se définissent réciproquement [...]. Cette diversité fascine. Nous voulons la découvrir, la mesurer avec notre expérience, [avec] ce que nous connaissons, [avec] ce qui nous donne assurance. » (Barba, 1982, p.97) De plus, par cet échange, j'ai appris à mieux percevoir ma propre pratique artistique, à définir plus finement de quoi est tissée mon identité et à comprendre ce dont est composée ma fibre. « De toutes les productions dont l'homme est capable, la culture est la seule qui lui renvoie son image. » (Onimus, 1973, p.28) Aussi éloignés que puissent être les éléments culturels constituant cette recherche, je me suis, au final, reconnue en eux. C'est la culture, l'humanité que je partage avec *l'autre* qui m'a touchée. Voilà ce que j'ai tenté de transcender. En plongeant la main au cœur d'une marionnette, il est étonnant ce qu'on peut y découvrir. « [...] il reste important de constater le besoin éprouvé par une culture donnée de s'identifier à une autre, comme pour refuser le danger du repli stérile. L'ouverture à l'autre est sans doute un des premiers actes de culture. » (Laplantine et Nouss : 1977, p.51).

ANNEXE A
DESCRIPTION DES MARIONNETTES ET LISTE DES ACCESSOIRES

Les personnages :

Loolo, l'orpheline



Type : Marionnette anthropomorphe de type *bunraku*.

1 à 3 marionnettistes nécessaires à la manipulation.

Hauteur : 76.2 cm/ 30''.

Proportion de la tête : 1/6 soit 12.7 cm/ 5''.

Matériaux utilisés :

Vêtements :

Premier habit quotidien : boubou en coton brut bleu marine, teint.

Deuxième habit : un linceul en gaze de coton blanc.

Troisième habit : boubou de noce en coton blanc, bijoux en perles de verre et cauri (coquillages ouest-africains).

Quatre membres : tube de CPVC, goujons de bois et cintres coupés.

Tête : Moulage. Un foulard permet de cacher sa coiffure.

Sciure de bois/ colle à bois/ goujons / peinture acrylique /teinture /verniss mât/
bouche-pores.

Corps : mousse de polyuréthane flexible, colle et tissus.

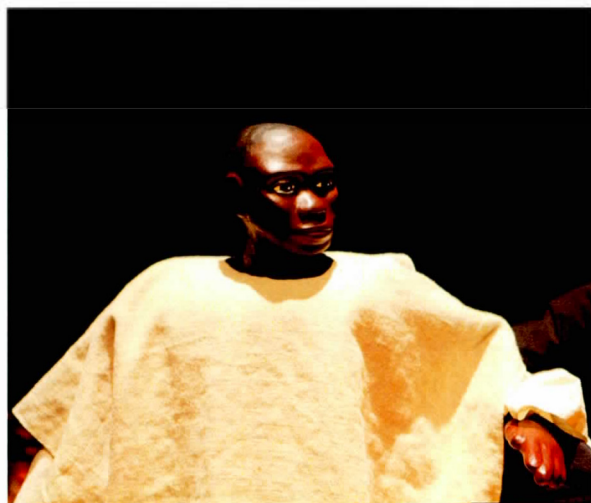
Plaque d'épaules et de bassin : bois contreplaqué et élastiques pour relier le corps et
les membres.

Mains et pieds : bois sculpté, pâte de bois modelée, peinture acrylique et vernis.

Particularités : Tête et tige amovible du corps.

Flexibilité de l'articulation de la hanche permettant de s'asseoir à croupetons et de
danser.

L'ami de l'orpheline, baptisé Moussa par les marionnettistes en cours de répétitions.



Marionnette anthropomorphe de type *bunraku*.

1 à 3 marionnettistes nécessaires à la manipulation.

Hauteur : 83.82 cm/ 33''.

Proportion de la tête : 1/6 soit 14 cm/ 5.5''.

Matériaux utilisés :

Vêtements : boubou en tissus de lin beige.

Quatre membres : tube de CPVC, goujons et cintres coupés.

Tête : Moulage.

Pâte de bois/ colle / goujons / peinture acrylique / teinture/ vernis mât.

Corps : mousse de polyuréthane flexible et colle.

Plaque d'épaules et de bassin : bois contre plaqué et élastiques pour relier le corps et les membres.

Mains et pieds : bois sculpté, pâte de bois modelée, peinture acrylique et vernis.

Particularités :

Dois avoir les bras assez longs et les mains suffisamment larges pour porter le corps de Loolo.

Tantie, la coépouse de la mère de l'orpheline



Marionnette anthropomorphe de type *bunraku*.

1 marionnettiste nécessaire à la manipulation.

Hauteur : 86.36 cm/ 34''.

Proportion de la tête : 1/6 soit 14 cm/ 5.5''.

Matériaux utilisés :

Vêtements : Boubou en coton ocre-rouge teint.

Tête : Moulage.

Tiens sur une tige enserrée sur une plaque d'épaule.

Pâte de bois/ colle / goujons / peinture acrylique / vernis mâ.

Corps : Plaque d'épaules seulement.

Bras : un gant long pour faire une main prenante.

Particularités : Sans jambes, c'est le marionnettiste qui avec ses membres fait le mouvement dans le tissu de son boubou.

Les camarades de l'orpheline



3 marionnettes de type marottes intégrées à un castelet autoportant fait de bois et d'une structure en tuyau de CPVC et bouteilles de plastique recyclées.

1 marionnettiste nécessaire à la manipulation.

Hauteur de chacune des marionnettes : 18 ''

Proportion de la tête : $\frac{1}{4}$ soit 12.7 cm/ 5'' (même grosseur quel celle de Loolo).

Têtes : Moulages.

Pâte de bois/ colle / goujons / peinture acrylique / vernis mâ.

Robes : Cotton teint de couleurs différentes pour les trois filles : jaune, rouge, orangé.
 Castelet autoportant : structure légère comprenant une ganse à enfiler autour du cou du marionnettiste. Manipulation des têtes derrière le tissu des vêtements des marionnettes. Trois trous sur la structure en bois permettent d'insérer les têtes des personnages.

Particularités : Les têtes peuvent être maniées indépendamment les unes des autres, la plaque de bois et les têtes sont amovibles de la structure.

Le génie du fleuve



Grosse tête de marionnette comme un masque géant.

Hauteur : 2'

1 marionnettiste nécessaire à la manipulation.

Structure : structure de bois, colle et moustiquaire de métal.

Recouvrement extérieur : Tissu de jute peint, plumes, languettes de mousse synthétique recouvertes de tissu, peinture acrylique.

Particularités :

La tête du génie est un masque géant et se manipule en cachant la tête du marionnettiste. Le corps du marionnettiste sert de corps au personnage de manière aléatoire. Ce personnage a la particularité d'être imprévisible et de se transformer. Donc les pieds et les mains du marionnettiste deviennent les membres au génie. La proportion de la tête fait que le manipulateur peut se dissimuler partiellement derrière et reparaitre en changeant la position de son corps.

L'épervier



Marionnette à gueule avec tiges pour les ailes.

1 marionnettiste nécessaire à la manipulation.

Hauteur : 20''.

Échelle du plan : 1''= 3''

Structure : pâte de bois, styromousse, colle, bouche-pores, goujons de bois et tuyau de CPVC.

Recouvrement : Tissu de jute beige.

Particularité : « Vole » par le mouvement des ailes et peut prendre plusieurs pagnes dans son bec.

Les accessoires :

Trois petites Calebasses, une grosse Calebasse, de l'eau, un mortier et un pilon, du riz sec, des poissons de tissu, deux plats de service, une grande assiette, quatre pagnes, un *fataro*.

ANNEXE B

ADAPTATION SCÉNIQUE DE *L'ORPHELINE AUX CHEVEUX TRESSÉS*

Titre de la pièce : *Fataro ou la marionnette métissée.*

TABLEAU D'OUVERTURE :

Entrée du griot dans la pénombre.

Musique puis, Fade in. Il joue un instant.

*♪Entrée des marionnettistes sur la musique du griot. Ils s'agenouillent autour de lui.
Silence.*

TABLEAU 1 :

LE GRIOT :

Assalam alekoum !

Je vous amène en terre malinké.

Nous allons ensemble vous raconter l'histoire d'une orpheline.

Sans papa et sans maman, c'est sa tante qui s'occupe d'elle.

Musique. Les marionnettistes vont chercher leurs marionnettes.

L'orpheline s'occupe de tâches au tapis

MARIONNETTISTE/ filles /Bintou:

Tu viens avec nous au village voisin?

MARIONNETTISTE/ filles /Coumba:

Nous allons nous faire tresser?

MARIONNETTISTE/ orpheline:

Je n'ai pas terminé mes tâches.

MARIONNETTISTE/ filles /Assiatou:

Tu les termineras plus tard...

MARIONNETTISTE/ orpheline:

C'est impossible ! Si je pars, ma tante me punira.

MARIONNETTISTE/ filles /Assiatou:

Nous, nous partons !

MARIONNETTISTE/ orpheline:
Attendez-moi!

MARIONNETTISTE/ filles /Bintou:
Tu nous rejoindras.

MARIONNETTISTE/ orpheline:
Attendez-moi!

MARIONNETTISTE/ filles /Coumba:
Nous déposerons des feuilles sur le chemin. Tu n'auras qu'à les suivre.

TABLEAU 2 :

♪L'orpheline se dépêche à laver les Calebasses.

MARIONNETTISTE/ orpheline:
Tantie, j'ai terminé!

La tante arrive et vérifie les Calebasses.

MARIONNETTISTE/ la tante :
Paresseuse ! Celle-là n'est pas propre. Lave-la encore!
L'orpheline lave à nouveau la Calebasse.
Aide-moi à empiler tout ça!
L'orpheline s'exécute.
Maintenant, tu peux partir. Mais dépêche-toi de rentrer: tu dois m'aider à préparer le repas du soir. Allez !

TABLEAU 2.1 :

L'orpheline va vers le chemin. Elle rencontre son ami.

MARIONNETTISTE/ ami :
Mon amie. Tu vas bien ?

MARIONNETTISTE/ orpheline :
Oui, je vais bien. Et toi ? Et ta famille ?

MARIONNETTISTE/ ami :
 Tout le monde se porte bien.

MARIONNETTISTE/ orpheline :
 Je me rends au village voisin.

MARIONNETTISTE/ ami :
 Tu veux que je t'accompagne ? Le chemin est long.

MARIONNETTISTE/ orpheline :
 Ne te fatigue pas pour moi : je vais rejoindre mes amies.

MARIONNETTISTE/ ami :
 Sois prudente. À plus tard.
Salutations des amis. L'ami quitte la scène. L'orpheline entame sa route.

TABLEAU 3 :

*♪Déplacement de l'orpheline sur la musique du griot.
 Elle joue avec une feuille qui vole au vent. ♪*

TABLEAU 4 :

*L'orpheline se retrouve nez à nez avec le génie du fleuve.
 Elle tente de rebrousser chemin.*

MARIONNETTISTE/génie:
 Orpheline, où vas-tu?

MARIONNETTISTE/orpheline:
 Au village voisin. Je vais me faire tresser.
Le génie prend l'orpheline.

MARIONNETTISTE/génie :
 Je te prends avec moi.
Le génie emmène l'orpheline au tapis.

<p>LE GRIOT : Le génie du fleuve est un être imprévisible :</p>

Parfois, il est bon, parfois, il est mauvais.

MARIONNETTISTE/génie :
Tu veux seulement te faire tresser ?

MARIONNETTISTE/orpheline:
Oui.

TABLEAU 5 :

MARIONNETTISTE /génie:
Gratte-moi le dos !
Elle lui gratte le dos.

MARIONNETTISTE/orpheline:
Un grain de riz.

MARIONNETTISTE/génie :
Pile-le !
Le génie lui donne le pilon. ♪Elle pile le riz dans un mortier et il se remplit de riz. ♪
Le génie verse le contenu dans un bol.

MARIONNETTISTE/génie :
Gratte-moi le dos.
Elle lui gratte le dos.

MARIONNETTISTE/ orpheline:
Un poisson.

MARIONNETTISTE/génie :
Pile-le !
Le génie lui donne le pilon. ♪Elle pile le poisson dans un mortier. ♪
Il se remplit de poissons.
Le génie met les poissons dans un bol.

MARIONNETTISTE/génie :
J'ai faim. Prépare un repas.
♪L'orpheline prépare le repas, le griot l'accompagne par sa musique. ♪

Le génie prend un poisson et se mouche dessus.

MARIONNETTISTE/génie :

Mangeons !

La fille n'ose rien manger, tellement elle a peur.

Le génie engloutit toute l'assiette.

TABLEAU 6 :

MARIONNETTISTE/génie :

Viens avec moi.

L'orpheline refuse.

Viens avec moi!

Il l'attire à lui à l'aide de sa magie et ils se dirigent vers le plateau tournant.

Le griot cède sa place.

LE GRIOT:

Personne ne tresse les cheveux aussi bien que le génie du fleuve.

À chaque cheveu une perle d'or. À chaque cheveu une perle d'argent.

Le génie coiffe l'orpheline. On découvre ensuite l'orpheline et sa coiffure.

TABLEAU 7 :

MARIONNETTISTE/ génie :

Écoute-moi bien, petite: tu ne devras révéler à personne qui t'a tressé.

Sinon, tu le payeras de ta vie.

Le génie disparaît.

L'orpheline se regarde dans le plateau tournant.

Elle prend le chemin du retour.

TABLEAU 8 :

♪Déplacement de l'orpheline sur la musique du griot. ♪

TABLEAU 9 :

L'orpheline arrive au village et croise ses amies.

MARIONNETTISTE/ filles /Assiatou

Qui t'a tressée? *Afo ! Dis-le ! Bintou!*
L'orpheline se tait. Elle avance à nouveau.

MARIONNETTISTE/ filles /Bintou:
 Oh, comme tes cheveux sont... Qui t'a tressée ? *Afo ! Dis-le ! Coumba!*
L'orpheline se tait. Elle avance à nouveau.

MARIONNETTISTE/ filles /Coumba:
 Qui t'a tressée? Tu dois nous le dire. *Afo ! Dis-le !*
L'orpheline se tait.
Les amies chuchotent.

TABLEAU 10 :

LE GRIOT:
 L'orpheline se réfugie chez elle.
 Dans leur méchanceté, les filles appellent l'épervier.
 L'épervier est un oiseau messager.
 Parfois, le message est bon, parfois il est mauvais.

MARIONNETTISTE/ filles:
 Épervier ! Épervier !
L'épervier entre.

MARIONNETTISTE/ filles /Coumba:
 Épervier, nous allons nous baigner au fleuve.

MARIONNETTISTE/ filles /Bintou:
 Quand nous serons dans l'eau, viens prendre nos pagnes.

MARIONNETTISTE/ filles /Assiatou
 Tu ne devras le rendre qu'à celles qui diront qui les a tressées.

TABLEAU 11 :

Les filles se rendent faire leur toilette au fleuve.
 DÉPLACEMENT DES TOILES POUR LE FLEUVE.
L'épervier s'empare de leurs pagnes.

3 fois (soit 1 fois par amie):

MARIONNETTISTE/ filles :

♪Épervier, épervier, rends-moi mon pagne !
Épervier, épervier, rends-moi mon pagne ! ♪

ÉPERVIER :

Je te donnerai ton pagne si tu me dis qui t'a tressée.

MARIONNETTISTE/ filles :

♪Au village voisin, on m'a tressée. ♪
♪Au village voisin, on m'a tressée. ♪

L'épervier laisse tomber les pagnes.

MARIONNETTISTE/orpheline:

♪Épervier, épervier, rends-moi mon pagne !
Épervier, épervier, rends-moi mon pagne ! ♪
ÉPERVIER :

Je te donnerai ton pagne si tu me dis qui t'a tressée.

Un temps.

L'orpheline reste muette.

MARIONNETTISTE/ orpheline:

En parlant. Rends-moi mon pagne !
Elle chante à nouveau.

♪Épervier, épervier, rends-moi mon pagne !
Épervier, épervier, rends-moi mon pagne ! ♪

ÉPERVIER :

Je te donnerai ton pagne si tu me dis qui t'a tressée.

MARIONNETTISTES/ filles et épervier:

♪Afo, dis-le! Afo, dis-le! Afo, afo, afo, afo, dis-le! ♪

MARIONNETTISTE/ orpheline:

C'est le génie du fleuve qui m'a tressée.
Elle tombe. L'épervier laisse choir son pagne.

MARIONNETTISTE/ filles:

Malheur ! Malheur !
Elles partent.

TABLEAU 12 :

Le griot approche et lui chante la chanson de Loolo.

L'ami de la fille s'approche du corps.

MARIONNETTISTE/ ami :

Il faut emporter Loolo !

LE GRIOT :

Au village, seul son ami appelle l'orpheline par son nom : Loolo.

Loolo, en mandingue, signifie étoile.

L'ami la soulève et la transporte au plateau tournant.

♪Chant de Loolo.

Les marionnettistes font sa toilette mortuaire.

DÉPLACEMENT DES TOILES POUR FAIRE LE CIMETIÈRE.

TABLEAU 13 :

MARIONNETTISTE/ ami :

Il faut creuser une tombe pour Loolo!

On emporte le corps au cimetière.

Les marionnettistes creusent la tombe.

Le génie réapparaît. Il tente de faire peur à l'ami.

MARIONNETTISTE/ génie :

Tu n'as pas peur de moi?

MARIONNETTISTE/ garçon :

Ce qui lui arrivera m'arrivera aussi !

MARIONNETTISTE/ génie:

Qui est ici ?

MARIONNETTISTE/ garçon :

C'est mon amie qui vient de mourir !

MARIONNETTISTE/ génie:

Ton amie...tu tiens à elle au point de mourir ?

MARIONNETTISTE/ garçon :

Oui. Je tiens à elle plus que tout au monde.

MARIONNETTISTE/ génie :

Le génie soulève la terre et souffle sur Loolo.

Tu l'épouseras.

Le génie disparaît.

TABLEAU 14

MARIONNETTISTE/orpheline :

On enlève le linceul de Loolo. Elle se réveille.

MARIONNETTISTE/ garçon :

Je suis content de te revoir.

Retour des amis au village.

TABLEAU 15 :

LE GRIOT :

Il existe encore des amitiés qui finissent par un mariage.

De nos jours cependant, les amitiés sont fragiles.

Elles étaient solides autrefois.

Un ami véritable sera toujours là pour toi.

Comme c'est le cas pour Loolo.

TABLEAU FINAL

♪*Chant Alagna touloung.*♪

ANNEXE C

COLLECTE DE DONNÉES D'OBSERVATION DU MOUVEMENT

Analyse du film *Sanoudjé* de Boubacar Sidibe (2002) :

-Les enfants évitent souvent le regard des adultes. Ils attendent qu'on leur demande leur avis avant de répondre. Sinon, ils se tiennent immobiles, le regard vers le sol, la tête inclinée, les bras le long du corps et les épaules un peu voutées. Cette attitude connote réserve et timidité, soumission et respect.

« Dans la symbolique Bambara-Malinké, la honte est un concept fondamental, car il régit la relation à autrui. On apprend à l'enfant à avoir honte devant ses aînés, c'est-à-dire savoir tenir sa place dans le groupe. Pour interpréter la relation entre honte- qui n'est que l'envers du sentiment d'honneur- et de l'ordre social, il faut se souvenir que pour les Bambara-Malinké, l'homme n'est véritablement humain qu'en respectant la coutume. » Görög-Karady et Meyer, 1988, p.111)

-Les moments importants de la vie, tels les départs et les arrivées, sont soulignés par des chants et le rythme des mains qui battent la mesure. Une personne chante la partition principale et un chœur répond aux propositions vocales. Les corps dansent en respectant une connexion tête-coccyx.

-Une conversation permet à chaque interlocuteur de prendre la parole à tour de rôle. Chacun laisse à l'autre le temps d'articuler sa pensée et son idée jusqu'à la fin. C'est alors qu'il peut répondre à son tour. Lors de recommandations, la personne qui parle pointe l'index vers son destinataire et marque les syllabes d'un mouvement répétitif sagittal de haut en bas. Le geste passe habituellement d'une main à l'autre avec beaucoup de fluidité. Les gens ne se placent pas face à face pour converser, mais plutôt, côte à côte.

-Les déplacements d'un lieu à un autre sont généralement d'un rythme assez lent. On peut supposer que la chaleur influence ce rythme. La rapidité des déplacements s'exécute en cas de nécessité, pour fuir une attaque, par exemple.

Analyse du film *Mooladadé* d'Ousmane Sembene (2004) :

- Lors des allées et venues, les gens marchent habituellement en file les uns derrière les autres. Peu ou pas de mots sont alors échangés.
- Les gestes du quotidien sont fluides et sans hésitations.
- Pratiquement jamais de gestes brusques ne viennent teinter le quotidien.
- La tête est droite, le regard loin devant, la colonne dressée et les pieds bien en contact avec le sol.
- Le rapport au sol est significatif pour les Mandingues. Pratiquement toutes les tâches journalières se font à même la terre : le cardage du coton, la préparation des repas, les soins des enfants, etc. On place au sol une natte où l'on s'assoit généralement en groupe et à son aise. Au préalable, on retire ses chaussures ou ses sandales avant de s'y installer. Sinon, des petits bancs en bois d'une trentaine de centimètres constituent un mobilier mobile dont on dispose au besoin comme chaise ou table d'appoint, pour déposer des Calebasses pour laver les légumes par exemple. D'ailleurs, les objets trouvent souvent plusieurs utilités. Les pagnes portés par les femmes, en jupes ou en robes, servent aussi de serviette de bain, de couvre-lit, de porte-bébé au dos, de sac de transport ou de tapis pour un invité d'honneur, et ce, tout au cours d'une même journée.
- Lorsqu'on transporte des objets lourds d'un point a au point b, les femmes les posent systématiquement en équilibre sur la tête : bois de chauffage, Calebasses remplies d'eau ou de grains de mil à moudre, grandes piles de tissus transportés au-dessus du crâne. Cela laisse les bras et les mains libres et ballants. À moins que la charge ne soit instable ou trop lourde, alors on s'aide à maintenir en place le tout par un ou les deux membres supérieurs.
- Les tâches quotidiennes sont souvent accompagnées d'un mouvement rythmique répétitif : piler le riz dans un mortier à l'aide d'un pilon, vanner le grain, moudre le mil avec la pierre sur une meule. Le rythme peut également amener les chansons interprétées à l'unisson dans le cas de tâches collectives.

-Les salutations, les conversations et l'acte de parole en général semblent être des actions codifiées et sacrées pour les Mandingues. Un temps nécessaire est pris tout d'abord pour les salutations d'usages et le contact d'une poignée de main entre deux individus peut être maintenu plusieurs minutes. La parole est un geste en soi.

-Lors d'une conversation, les gestes de la main ponctuent la parole. Quand quelqu'un prend la parole, les autres l'écoutent et acquiescent en opinant de la tête ou même en répondant rapidement en chœur par mots courts comme « *namou* », signifiant « oui » ou « tu dis vrai ».

-Les groupes d'hommes et de femmes restent généralement séparés pour vaquer à leurs occupations quotidiennes. Les tâches sont déterminées par le genre : agriculture pour les hommes, mais culture du potager pour les femmes. Cela ne les empêche aucunement de se parler librement ou de se rendre visite.

-La vie quotidienne se déroule dehors. Les multiples bâtiments construits çà et là sur un même terrain familial ont chacun des fonctions bien précises : les chambres, la douche, les latrines, le salon, le grenier à grains. L'espace est divisé par tâche. Cette vie à l'extérieur au grand air teinte tout le quotidien.

ANNEXE D
LE DÉCOUPAGE DU CONTE PAR TABLEAUX
ET ANALYSE SYMBOLIQUE

L'orpheline aux cheveux tressés, conté par Amadou Camara. (Meyer, 2009)

Tableau 1 :

« Voici ce qu'il y avait. [Formule d'introduction du conteur malinké.] Des filles voulaient aller se faire tresser les cheveux au village voisin. Il y avait une orpheline parmi elles. Son père était mort, sa mère aussi. C'était la coépouse de sa mère qui s'occupait d'elle, mais elle ne l'aimait pas. »

Analyse du tableau 1 : Prologue qui détermine la situation initiale. On y apprend que l'héroïne est orpheline de père et de mère. Le titre informait déjà de cet état, mais nous voyons combien le statut d'une personne est caractérisé par ses liens filiaux au sein de la société mandingue. La coépouse de sa mère lui tient lieu de tutrice. Chez les Malinké, qui sont dans la majorité des cas de confession musulmane, il est possible d'épouser jusqu'à quatre femmes. Si quelqu'un décède, il y a toujours un membre de la famille immédiate qui pourra prendre en charge le ou les enfants orphelins. La thématique de la redoutable coépouse est récurrente dans les histoires ouest-africaines. Elle recoupe la figure de la méchante belle-mère des contes occidentaux. C'est donc un archétype connu, peu importe la culture de l'auditeur. Le tressage des cheveux, quant à lui, est une manifestation sociale déterminante auprès des Africaines. Plus qu'un acte de coquetterie, elles expriment par cette parure une part de leur identité, voire leur rang au sein de la société. Une fillette n'arbore pas les mêmes coiffures qu'une femme en âge de se marier ou qu'une mère de famille. De plus, une tête négligée peut connoter un laisser-aller ou un abandon collectif, ce qui est pire qu'une simple punition chez un Malinké. L'orpheline cherche à être considérée l'égale de ses camarades et cela même si elle est sans parents pour la guider. Sans la reconnaissance sociale, un être humain peut difficilement s'intégrer, se réaliser et prouver sa valeur.

Tableau 2 :

« Alors que les autres jeunes filles étaient prêtes à partir, l'orpheline devait encore laver les calebasses de la coépouse de sa mère. Elle dit aux autres : « Attendez-moi, je veux y aller moi aussi ! » « Nous, nous partons ! Tu nous rejoindras : tu suivras le chemin sur lequel nous aurons mis des feuilles, ne suis pas celui où il n'y en a pas ! » Elles se mirent en route et déposèrent des feuilles sur le chemin qui conduisait chez l'esprit du fleuve. »

Analyse du tableau 2 : C'est la séquence préparatoire du récit. La coépouse retarde le départ de l'héroïne par une accumulation de tâches. Nous apprenons ici que les camarades de l'orpheline sont également ses agresseurs, car elles lui tendent un piège en lui indiquant le mauvais chemin et en l'envoyant directement chez un esprit. Cet être occulte est très important dans la culture mandingue. On le nomme *jinna* en malinké, mot puisant son origine de l'arabe *djinn* (Cherif, 2005, p.260). « C'est un personnage qui intervient dans toutes les circonstances du Manding. [...] Dans la pensée africaine, [...] rien n'appartient à la personne humaine dans cette vie, tout est la propriété du *jinna*, richesses, terres, arbres, eaux et même la fertilité de la femme. Pour une véritable acquisition des choses de la vie, tout doit être négocié avec lui. » (p.261) En ne l'attendant pas, ses camarades marquent en quelque sorte l'exclusion de l'orpheline. En déposant volontairement les feuilles vers la demeure d'un être qu'on sait parfois malicieux et imprévisible, elles provoquent une circonstance qui pourrait s'avérer périlleuse pour elle. Les jeunes filles se désolidarisent de l'orpheline. Voilà un contre-exemple pour illustrer l'importance de la compassion et la nécessité d'aider celui qui est diminué par une situation d'injustice.

Tableau 3 :

« Quand l'orpheline eut fini de laver les calebasses, elle se mit en route. Elle prit le chemin parsemé de feuilles et se retrouva nez à nez avec l'esprit du fleuve. Elle se mit à pleurer. Elle voulait rebrousser chemin, mais l'esprit de la rivière lui dit : « Où vas-tu ? » « Je voulais aller me faire tresser les cheveux. Mes camarades m'ont dit de suivre le chemin qu'elles auraient marqué avec des feuilles, c'est ainsi que je suis arrivée ici. » « Tu veux seulement te faire tresser ? » « Oui. » « Assieds-toi ! »

Analyse du tableau 3 : L'héroïne se met en route et rencontre un être magique. C'est la figure de la quête initiatique. Elle plonge dans une situation de transfiguration qui exige le dépassement de soi. Malgré sa peur, elle est contrainte de rester auprès de l'esprit du fleuve pour accomplir une épreuve. La thématique de l'eau revient fréquemment dans les contes mandingues: c'est un élément riche en signification, emblématique de cette culture et représentatif de sa filiation à l'Islam. L'eau pour un musulman est fort liée à la purification du corps, entre autres au moment des ablutions. Mais plus encore, l'eau oriente la vie de l'humanité entière, ce qui en fait un élément symbolique au potentiel universel. Ici, l'esprit du fleuve est à la fois un personnage intrigant, qui peut être bon, mais dont il faut tout de même se méfier. « Les esprits de la brousse sont perçus comme ambivalents : ils peuvent être bons s'ils sont honorés comme ils le souhaitent, mais peuvent se montrer cruels s'ils se sentent bafoués ou méprisés. » (Eruli, 2011, p.44) Tout comme l'eau demeure nécessaire à l'existence et bénéfique au bien-être, elle peut se montrer dévastatrice lors de catastrophes naturelles ou d'accidents comme une noyade.

Tableau 4 :

« L'esprit du fleuve s'approcha et lui dit : « Gratte-moi le dos ! » Elle lui gratta le dos : un grain de riz en sortit. L'esprit dit : « Va le piler ! » Elle le mit dans un mortier : le mortier se remplit de riz. Elle pila le tout. L'esprit lui dit : « Viens encore me gratter le dos. » Elle lui gratta le dos : un poisson en sortit. Elle le mit dans le mortier, qui se remplit de poissons. L'esprit dit encore : « Viens me gratter le dos ! » Elle lui gratta le dos : une graine d'arachide en sortit. Il dit : « Va la poser sur un van. » Elle la posa sur un van : le van fut couvert d'arachides. Elle les fit griller. Elle fit griller le poisson, elle fit cuire le riz. »

Analyse du tableau 4 : Voici un passage qui nous en apprend énormément sur les habitudes culinaires mandingues, autant sur le menu que sur la manière de l'apprêter. Le poisson, le riz et l'arachide, symboles de fertilité et d'abondance chez les Mandingues, nous renseignent sur les aliments typiques de cette culture. La jeune fille doit vaincre sa peur et se montrer courageuse, vaillante et docile. Les rôles de genres sont très marqués dans cette phratrie : les femmes ont une fonction très traditionnelle en ce qui a trait à l'éducation des enfants et à l'exécution des tâches ménagères, et ce même de nos jours. Ce qui ne les empêche pas

cependant de s'affirmer auprès des hommes et de revendiquer fièrement leurs différences et particularités. Leur féminité leur confère un pouvoir créateur et un sens du pragmatisme qui inspire respect et notoriété au sein de cette société. En montrant son dos à la jeune fille, le génie la met à l'épreuve : la confiance peut être rapidement trompée quand on a le dos tourné.

Tableau 5 :

« Quand tout fut prêt, l'esprit dit : « Assieds-toi, mangeons ! » Il prit le poisson et se moucha dessus. La fille n'osa rien manger, tellement elle avait peur. Il mangea tout, puis il se rinça la bouche. Il dit à la fille : « Viens ! » Elle s'approcha et se coucha la tête sur ses genoux. Il lui tressa les cheveux. Personne ne tressait les cheveux aussi bien que lui. À chaque cheveu une perle d'or. À chaque cheveu une perle d'argent. Il lui dit : « Quand tu partiras, tu ne devras révéler à personne qui t'a tressé les cheveux. Sinon, tu mourras. » « D'accord ! » Elle prit le chemin du retour. »

Analyse du tableau 5 : Après avoir obéi aux commandements de l'esprit, l'Orpheline se voit récompensée d'avoir accompli une tâche difficile. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le tressage des cheveux est une coutume très représentative des peuples africains. Les parures peuvent être très élaborées selon le rang social ou l'événement à souligner. Les perles d'or et d'argent désignent respectivement les astres du soleil et de la lune dans la tradition mandingue. Elles confèrent à la jeune fille une notoriété et une élégance sans pareil. Pour ce qui est du repas, les Mandingues mangent à l'accoutumée tous dans un même grand plat. On ne se restaure jamais seul. Par contre, ce qui provient d'un esprit, ce qui est surnaturel, ici les aliments qui sortent du corps même du génie, ne sont pas destinés à la consommation humaine, à moins d'un avis contraire. Voilà pourquoi il se mouche sur le poisson : il décourage ainsi l'orpheline de partager son mets. L'engagement qu'elle prend auprès du génie du fleuve la rend vulnérable : sa tête magnifiquement parée attirera l'attention des gens au village, et surtout celle de ses camarades.

Tableau 6 :

« Quand elle arriva au village, ses camarades l'interrogèrent : « Qui t'a tressée ainsi ? » L'orpheline resta muette. Dans leur méchanceté, elles allèrent trouver un jeune homme, le

meilleur ami de l'orpheline. Elles lui dirent : « Va demander à ton ami sorcier de se transformer en épervier et d'aller prendre le pagne des filles quand elles feront leur toilette au bord du fleuve. Il ne devra les rendre qu'à celles qui révéleront qui les a tressées. » L'ami accepta. »

Analyse du tableau 6 : Les camarades de l'orpheline démontrent leur caractère jaloux et envieux. Elles ne peuvent souffrir que l'orpheline soit mieux parée qu'elles et qu'elle soit revenue de chez l'esprit sans en paraître affectée. La jeune fille montre sa fidélité envers le *jinna* du fleuve ; elle sait tenir parole, même si ses compagnes la prient de révéler son secret. Un nouveau personnage, l'ami de l'orpheline, entre en scène. Il représente l'adjuvant. Il accepte de participer, à son insu, à une machination contre son amie. Le choix de l'épervier comme moyen d'obtenir une confession n'est pas anodin : dans la croyance mandingue, ce petit oiseau rapace est reconnu comme le porteur d'une nouvelle bienfaisante ou, au contraire, la prémonition de la mort de quelqu'un.

Tableau 7 :

« Un jour, les filles allèrent faire leur toilette. Pendant qu'elles se lavaient, l'épervier descendit et s'empara de leurs pagnes. Il leur demanda de chanter, en ajoutant qu'il ne rendrait leur pagne qu'à celles qui diraient le secret de leur coiffure. Une des filles chanta : « Épervier, épervier, rends-moi mon pagne ! Épervier aux longues pattes, rends-moi mon pagne ! » « Je te donnerai ton pagne si tu me dis qui t'a tressée. » « Au village voisin, c'est là qu'on m'a tressée. » L'épervier laissa tombé son pagne. Une autre fille chanta : « Épervier, épervier, rends-moi mon pagne ! Épervier aux longues pattes, rends-moi mon pagne ! » « Je te donnerai ton pagne si tu me dis qui t'a tressée. » « Au village voisin, c'est là qu'on m'a tressée. » L'épervier laissa tombé son pagne. Il fit ainsi pour toutes les filles. L'orpheline arriva à son tour, elle se mit à chanter. « Épervier, épervier, rends-moi mon pagne ! Épervier aux longues pattes, rends-moi mon pagne ! » « Je te donnerai ton pagne si tu me dis qui t'a tressée. » L'orpheline restait muette. L'épervier insista. Elle lui dit : « Rends-moi mon pagne ! » Puis elle chanta : « Épervier, épervier, rends-moi mon pagne ! Épervier aux longues pattes, rends-moi mon pagne ! » « Je te donnerai ton pagne si tu me dis qui t'a tressée. » L'orpheline se résigna et dit à l'épervier : « C'est l'esprit du fleuve, c'est lui qui m'a tressée. » Elle tomba au bord du fleuve. L'épervier laissa choir son pagne. L'orpheline était morte. »

Analyse du tableau 7 : Cette péripétie sert à nouveau d'épreuve à l'orpheline. L'attitude pudique d'une jeune fille lui interdisant de sortir nue du cours d'eau oblige chacune d'elles à révéler où elle s'est fait tresser. Seulement, l'orpheline ayant promis au génie du fleuve de garder son secret, elle doit subir les conséquences de sa transgression. La façon chantée de dialoguer avec l'épervier rend l'échange poétique et divertissant. Au cœur du conte, on agrmente le récit par la mélodie et la musique, une manière toute mandingue d'exprimer les enseignements. Les jeunes filles tentent de récupérer leurs pagnes par un jeu chanté avec l'oiseau. La mort de l'orpheline, bien que tragique, symbolise qu'elle passe à une autre étape de son existence, comme lors d'une initiation.

Tableau 8 :

« Ses camarades dirent : « Qu'allons-nous faire ? » Elles partirent en courant au village en disant que l'orpheline était morte. Les gens vinrent avec une civière, ils approchèrent et demandèrent : « Comment c'est arrivé ? » « La malchance l'a trouvée ici ! » L'ami de la fille était avec eux, il s'approcha et chanta : « Il faut emporter Loolo ! Il faut emporter Loolo ! » (Loolo signifie étoile en langue malinké.) C'était le nom de l'orpheline. On la souleva, on la transporta au village. »

Analyse du tableau 8 : Les camarades de l'orpheline se rendent compte qu'elles ont commis une erreur en s'acharnant à soutirer à l'orpheline son secret. Savoir qui l'avait tressée n'importe plus maintenant qu'elle est morte. En s'efforçant de trouver de l'aide au village, elles recherchent le soutien des leurs dans l'adversité. Mais le fait qu'elles n'assument pas leur part de responsabilité dans ce décès montre combien leur nature reste mesquine et leur amitié factice. De plus, c'est la première fois que l'on nomme l'orpheline Loolo. La seule personne qui la considère réellement, son ami, l'appelle par son prénom. Pour lui, elle n'est pas seulement une orpheline, mais un individu qu'il estime et qu'il regrette déjà. Il la révèle au monde à ce moment du récit, telle une l'étoile, cette lumière céleste qui guide les voyageurs dans la noirceur de la nuit. Par extension symbolique, cette lueur est celle qui repousse les limites de l'ignorance, qui fait évoluer les êtres humains vers la connaissance. Telle est la destinée d'une jeune fille prénommée Loolo.

Tableau 9 :

« Quand les porteurs arrivèrent à la maison de l'orpheline, les autres filles voulurent faire sa toilette, mais elles ne réussirent pas tant que l'ami n'eut pas chanté. Il chanta, l'on fit sa toilette mortuaire. »

Analyse du tableau 9 : Un geste rituel venant d'une intention pure est nécessaire pour mener à bien un acte funéraire mandingue. Les jeunes filles ont été injustes envers Loolo et seule l'intervention de son ami véritable peut permettre de préparer adéquatement son corps pour l'au-delà. Il est frappant de constater l'absence de la coépouse de sa mère : elle ne pleurera pas cette enfant, car, elle ne l'a jamais considérée comme la sienne.

Tableau 10 :

« On emporta le corps au cimetière. Le jeune homme chanta. « Il faut creuser une tombe pour Loolo ! Il faut creuser une tombe pour Loolo ! » On creusa la tombe. On s'apprêtait à y descendre le cadavre quand soudain un tourbillon de vent arriva : c'était l'esprit du fleuve qui s'était ainsi métamorphosé. Tout le monde prit la fuite sauf le jeune homme qui resta là-bas. Il se disait : « Ce qui lui arrivera m'arrivera aussi ! » L'esprit du fleuve lui demanda : « Qui est ici ? » « C'est mon amie qui vient de mourir ! » « Ton amie ? » « Oui ! »

Analyse du tableau 10 : Le rite funéraire se poursuit. Mais la venue de l'esprit nous montre une fois de plus la valeur de l'amitié que porte le jeune homme pour Loolo. Il est prêt à mourir pour elle. Tandis que tous les autres quittent le cimetière, lui n'abandonne point son amie, peu importe le danger.

Tableau 11 :

« Or l'esprit du fleuve avait un sac qui était dans un autre sac. De ce petit sac sale, il sortit un remède en poudre dont il mit une pincée sous le nez de la fille : elle éternua. Il lui en mit encore sous le nez : elle éternua de nouveau. Il lui en mit encore : elle se releva d'un coup et s'assit. Elle dit à son ami : « Que s'est-il donc passé ? » « Tu ne vois pas où tu es ? » En regardant autour d'elle, elle comprit qu'elle se trouvait au cimetière. Elle dit : « Eh Dieu ! » L'esprit du fleuve lui demanda : « Lui, c'est ton ami ? » « Oui. » Il demanda encore au jeune homme : « C'est bien ton amie, ce n'est pas ta sœur ? » « C'est mon amie ! » « Tu l'épouserai. »

Analyse du tableau 11 : L'intervention de la magie pour ramener Loolo à la vie montre la toute-puissance de l'esprit du fleuve : il possède le pouvoir de donner ou d'enlever la vie à son gré. La faire revenir à la vie est une manière de rendre compte de la valeur de l'amitié. Peut-être est-il touché par la fidélité et la dévotion du jeune garçon vis-à-vis son amie ? Il décide de faire preuve de clémence et d'empathie. L'orpheline a résisté longtemps pour ne pas révéler qui l'avait tressée, mais a dû se résoudre contre son gré à rompre son serment envers le génie du fleuve. Le conte témoigne et édicte les conduites sociales recommandables. Et l'inceste est de toute évidence ici un comportement proscrit.

Tableau 12 :

« La fille et son ami s'en retournèrent alors au village. Ils racontèrent tout ce qui s'était passé.

Les gens dirent : « Cette fille va épouser son ami ! »

Analyse du tableau 12 : Ce tableau marque pour Loolo son retour vers sa communauté. Son parcours initiatique se termine. Schaeffner, cité dans *Marionnettes en territoire africain* (Institut international de la marionnette, 1991) soutient que « [d]ans les rituels d'initiation, les jeunes prennent souvent l'aspect de morts ou, très exactement, de revenants. Ils « reviennent » parmi les vivants, après un séjour dans un lieu secret où ils sont censés avoir été mis à mort, puis avoir reçu une seconde naissance. » (p.33) De la mort, Loolo revient triomphante. Son destin sera à jamais lié à celui qui a cru en elle et qui l'a considérée comme son égal. Elle est transformée par son passage et reconnue des siens.

Tableau 13 :

« Il existe encore de nos jours des amitiés qui finissent par un mariage. L'amitié consiste à considérer une fille comme une personne. À supposer qu'elle soit une sorcière, sa science te sauvera. De nos jours cependant, les amitiés sont fragiles ; elles étaient solides autrefois.

Voilà ce que j'ai vu. [Formule concluant le conte.] »

Analyse du tableau 13 : Voilà une conclusion empreinte de valeurs morales. On y promulgue ce qui doit être retenu, ce que la tradition nous lègue. L'amitié et la considération de chaque

humain avec dignité et respect sont primordiales à l'équilibre d'une communauté. Ceux qui ont souffert et qui continuent de subir un préjudice par la faute de gens motivés par la méchanceté ou la jalousie se doivent de rester forts et intègres. L'alliance et la fidélité aux édits des anciens sont des valeurs qui triomphent de la perfidie.

ANNEXE E

ÉTUDE MORPHOLOGIQUE DU CONTE SELON LA MÉTHODE DE VLADIMIR PROPP

Formule complète du récit:

$$a \beta^2 \gamma^2 \delta^2 \uparrow A D^1 E^1 I^1 M \downarrow A^7 A^8 E^1_{Nég.} \downarrow N_{Nég.} R_S K^9 T w^1 \downarrow$$

Voici la description détaillée de cette formule :

I. Situation initiale / Tableau 1.

a = Situation initiale

β^2 = mort des parents

\approx L'Orpheline vit avec la coépouse de sa mère, qui ne l'aime pas.

II. Partie préparatoire / Tableau 2.

γ^2 = ordre.

\approx La coépouse ordonne de laver toutes les calebasses avant de partir se faire tresser avec ses camarades.

δ^2 = exécution de l'ordre.

\approx L'Orpheline obéit à la coépouse de sa mère.

\uparrow = Départ de l'orpheline (ce signe n'est pas une fonction en soi).

III. Le Nœud de l'intrigue : Premier méfait / Tableaux 3, 4 et 5.

A = Méfait.

\approx Les camarades de l'orpheline lui indiquent un chemin erroné pour les rejoindre. Elles mettent des feuilles sur la route menant à l'esprit du fleuve.

D^1 = Mise à l'épreuve.

\approx L'esprit du fleuve demande à l'Orpheline de lui préparer un repas avec les ingrédients qu'elle recueille de son dos en le grattant.

E^I = Réaction du héros : Épreuve réussie.

I^I = Marque imposée sur le corps.

≈ L'Esprit du fleuve tresse l'Orpheline.

M = Tâche difficile.

≈ L'esprit du fleuve fait promettre à l'Orpheline de ne jamais révéler qui l'a tressée.

↓ = Retour de l'orpheline à son village (ce signe n'est pas une fonction en soi).

IV. Début de la seconde séquence : Second méfait / Tableaux 6 et 7.

($\{ \}$ = mise entre accolades, car A^8 intervient avant la transgression de la fonction M .)

A^8 = Information extorquée.

≈ Les camarades parviennent à savoir qui a tressé l'orpheline.

$E^I_{Nég.}$ = Réaction du héros : Épreuve non réussie.

$N_{Nég.}$ = Non-accomplissement de la tâche.

≈ L'orpheline échoue à l'épreuve de l'esprit du fleuve, soit garder le secret sur celui qui l'a tressée. La transgression de la promesse est punie par la mort de l'orpheline.

V. Dénouement et fin / Tableaux 8, 9, 10, 11, 12, 13.

R_S = Le héros est secouru.

≈ L'ami de l'orpheline, en lui étant fidèle et dévoué et en insistant pour que soient respectés les rites de sépulture la sauve de la mort.

K^9 = Résurrection.

≈ L'esprit du fleuve redonne la vie à l'orpheline.

T = Transfiguration.

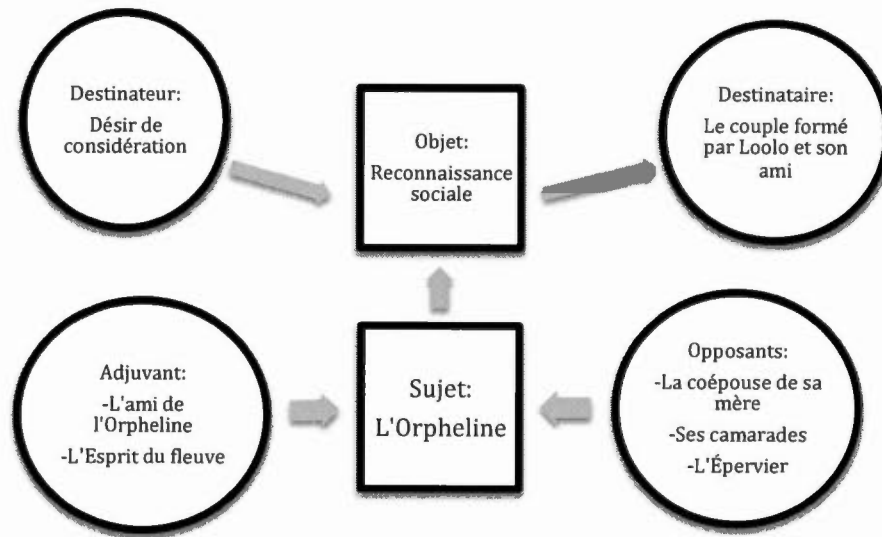
≈ L'orpheline devient Loolo : elle n'est plus seulement désignée comme une fille sans parents, mais comme une personne à part entière. Elle va pouvoir accéder à un autre statut social aux yeux de sa communauté.

w^I = Promesse de mariage.

≈ L'Esprit du fleuve prédit le mariage entre Loolo et son ami.

ANNEXE F

ANALYSE SÉMIOLOGIQUE DU CONTE
SELON LE SCHÉMA ACTANCIEL DE GREIMAS



Axe du vouloir: L'orpheline désire obtenir la reconnaissance sociale. Elle vit un manque dû à son état et au fait que la coépouse de sa mère la traite cruellement.

Axe du pouvoir: Tout au cours du récit, on essaye de nuire ou d'aider l'orpheline dans sa quête de reconnaissance. La coépouse de sa mère, tout d'abord, cherche à la retarder le plus possible dans son projet de se joindre à ses camarades. Celles-ci se montrent peu solidaires en lui indiquant un mauvais chemin, puis en travaillant à percer le secret de sa superbe coiffure. Puis, l'épervier, du moins un sorcier qui en a pris la forme, en remet en prenant part à la machination et à la jalousie des jeunes filles. Son ami est le seul qui la soutienne et qui lui porte intérêt dans son entourage. L'esprit du fleuve, lui, l'aidera dans sa quête en la tressant. Nous ne le considérons pas comme un agresseur. Bien qu'il lui enlève la vie, l'orpheline avait accepté de son

plein gré un pacte avec lui. De plus, en la sauvant malgré le bris de sa promesse, le génie démontre à son endroit de l'empathie. Ce personnage étant surnaturel, il peut être parfois cruel, mais il respecte ses engagements. Si l'humain lui adresse quelques suppliques, il doit toujours s'attendre à payer un tribut en retour.

Axe du savoir ou de la transmission : Le statut social prend tout son sens dans une société traditionnelle : chacun a un rôle défini dans la hiérarchie et des obligations envers les autres. Au-delà d'une jolie coiffure, le tressage des cheveux demeure un désir de considération. C'est ce qui pousse l'orpheline à finir ses tâches ménagères, à suivre le chemin de feuilles posées par ses camarades et à faire confiance à l'esprit du fleuve. À la fin de sa quête, par son union prochaine avec son ami, elle sera estimée à sa juste valeur et obtiendra ainsi le respect de tous.

ANNEXE G

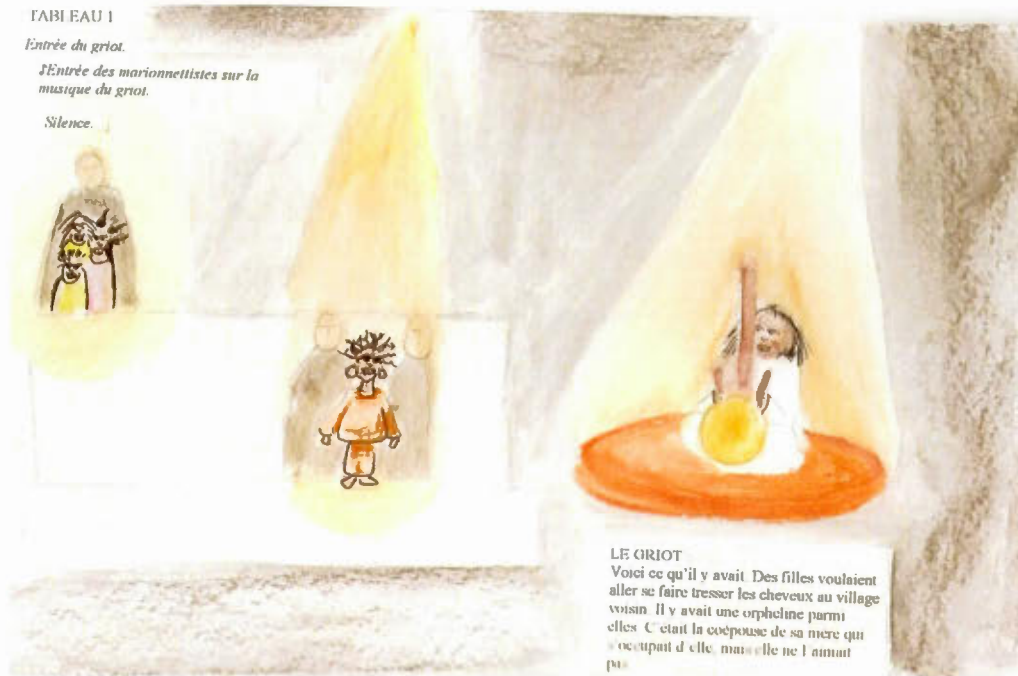
STORY-BOARD DE *FATARO OU LA MARIONNETTE MÉTISSÉE*

TABIEAU 1

Entrée du griot.

*l'Entrée des marionnettistes sur la
musique du griot.*

Silence.



LE GRIOT

Voici ce qu'il y avait. Des filles voulaient aller se faire tresser les cheveux au village voisin. Il y avait une orpheline parmi elles. C'était la coépouse de sa mère qui occupait d'elle, mais elle ne l'aimait pas.

TABLEAU 2

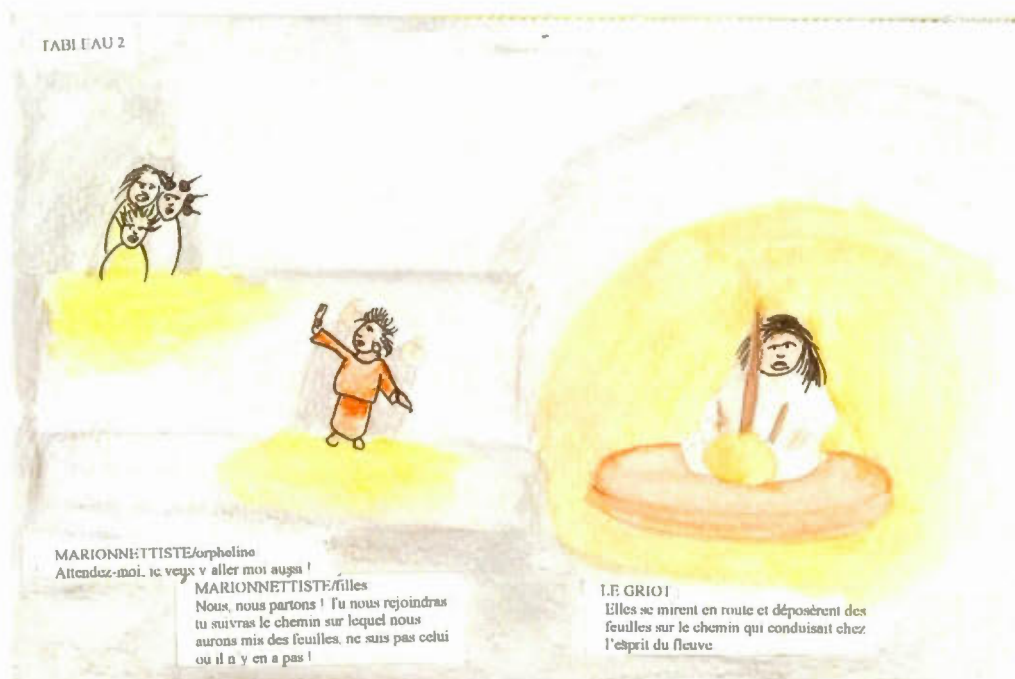


TABLEAU 3

*L'orpheline lave les calabasses. La
pouse lui en ajoute toujours plus. Jeu
de rythmes entre les deux personnages*



TABLEAU 3

*Déplacement de l'orpheline sur la
musique du griot.*



TABLEAU 3

LE GRIOT
L'orpheline se retrouva nez à nez avec
l'esprit du fleuve

Elle tente de rebrousser chemin.



MARIONNETTISTE /esprit
Où vas-tu ?

MARIONNETTISTE /orpheline
Je voulais aller me faire tresser les
cheveux. Mes camarades m'ont dit de
suivre le chemin qu'elles auraient marqué
avec des feuilles. c'est ainsi que je suis
arrivée ici.

MARIONNETTISTE /esprit
Tu veux seulement te faire tresser ?
MARIONNETTISTE /orpheline
Oui.
MARIONNETTISTE /esprit
Assieds-toi !

TABLEAU 4

*l'orpheline prépare le repas le griot
l'accompagne par sa musique*



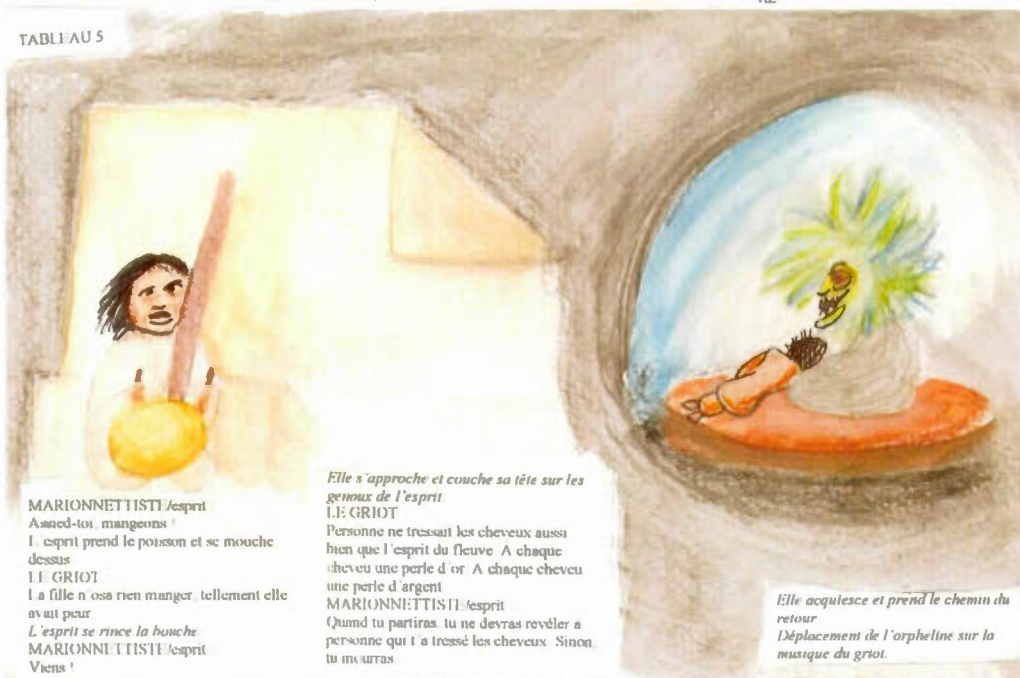
MARIONNETTISTE /esprit
Gratte-moi le dos !
Elle lui gratte le dos
LE GRIOT
Un grain de riz en sortit
MARIONNETTISTE /esprit
Va le piler !

*Elle pile le riz dans un mortier et le
mortier se remplit de riz. Elle pile le tout.*

MARIONNETTISTE /esprit
Viens encore me gratter le dos
Elle lui gratte le dos.
LE GRIOT
Un poisson en sortit. Elle le mit dans le
mortier, qui se remplit de poissons.

MARIONNETTISTE /esprit
Viens me gratter le dos !
Elle lui gratte le dos
LE GRIOT
Une graine d'arachide en sortit
MARIONNETTISTE /esprit
Va la poser sur un van.
LE GRIOT
Elle posa l'arachide sur un van et le van
fut couvrir d'arachides. Elle les fit griller
Elle fit griller le poisson, elle fit cuire le
riz.

TABLEAU 5



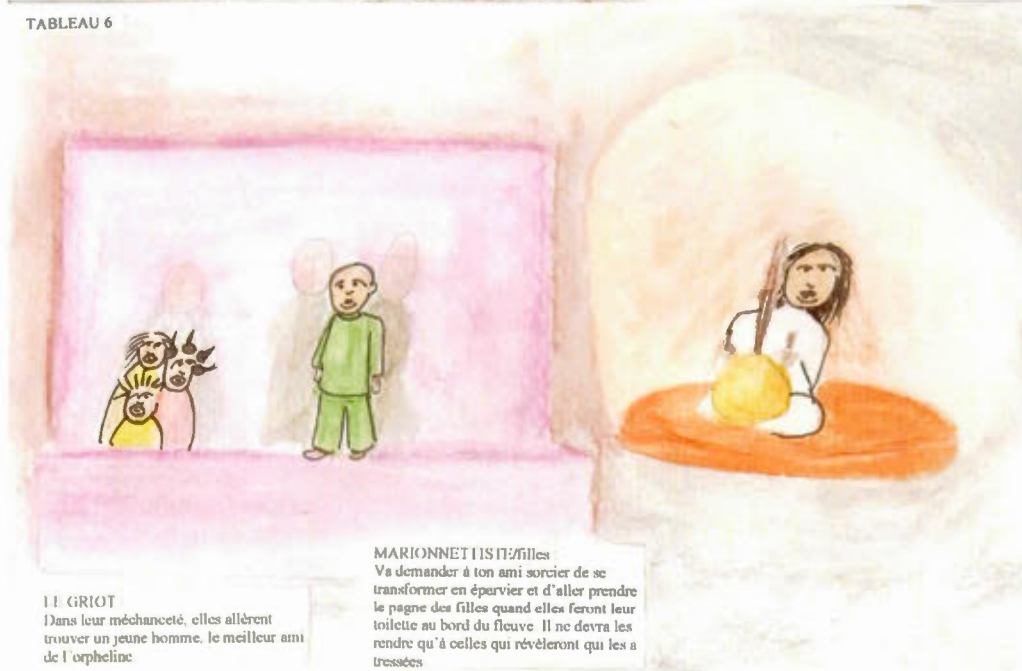
MARIONNETTISTE /esprit
Assied-toi, mangeons !
L'esprit prend le poisson et se mouche
dessus
LE GRIOT
La fille n'osa rien manger, tellement elle
avait peur
L'esprit se rince la bouche
MARIONNETTISTE /esprit
Viens !

*Elle s'approche et couche sa tête sur les
genoux de l'esprit.*
LE GRIOT
Personne ne tressait les cheveux aussi
bien que l'esprit du fleuve. A chaque
cheveu une perle d'or. A chaque cheveu
une perle d'argent
MARIONNETTISTE /esprit
Quand tu partiras, tu ne devras révéler à
personne qui t'a tressé les cheveux. Sinon
tu mourras.

*Elle acquiesce et prend le chemin du
retour.
Déplacement de l'orpheline sur la
musique du griot.*



TABLEAU 6



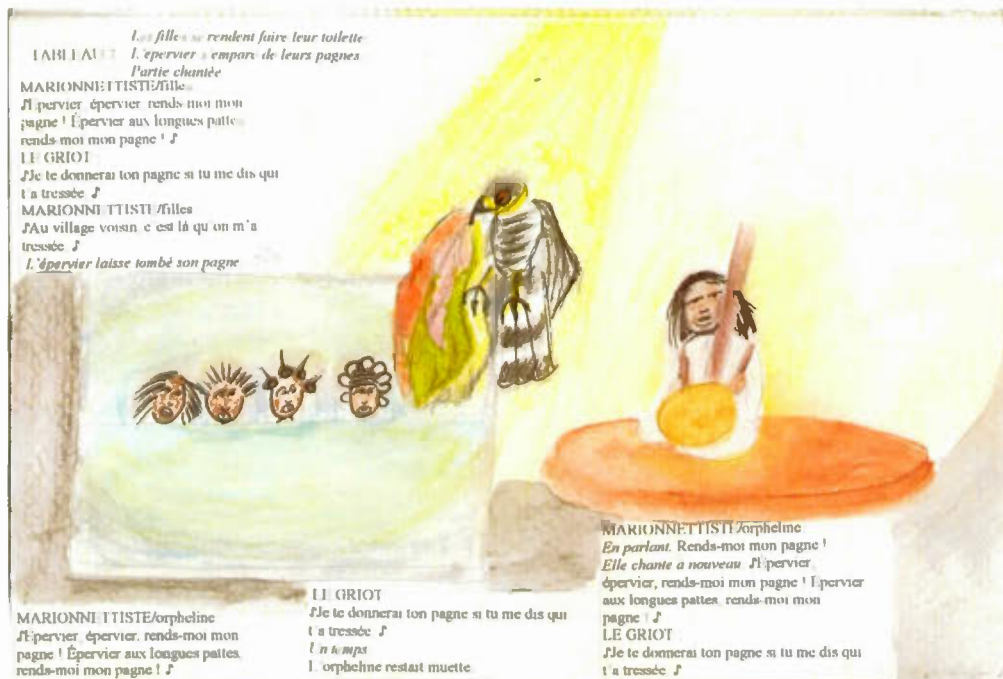


TABLEAU 8

*L'ami de la fille s'approche du corps
en chantant*

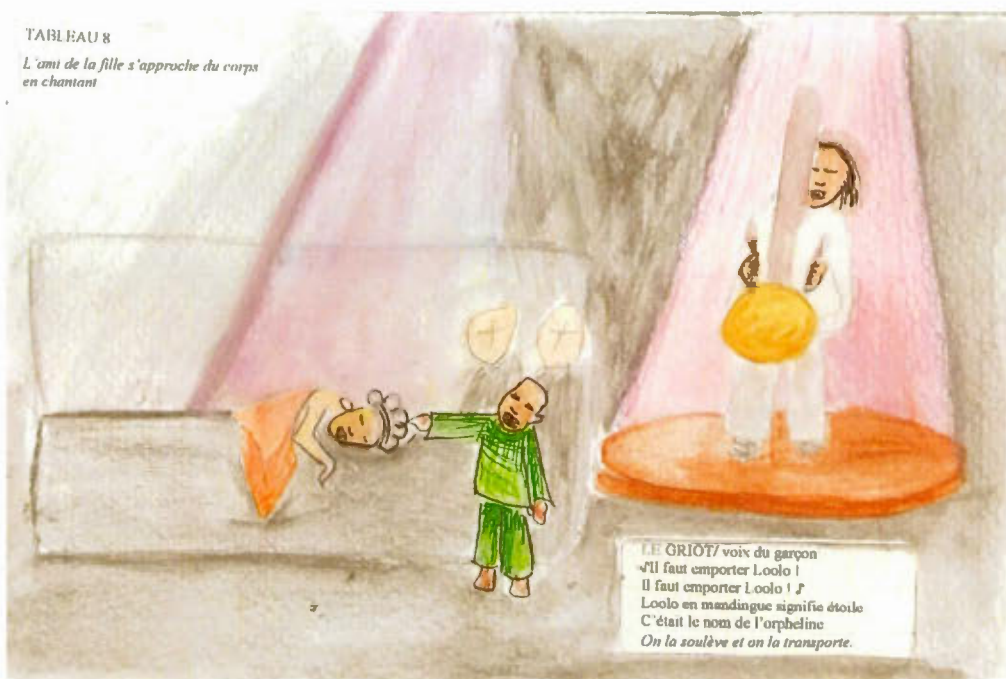


TABLEAU 9

*toilette mortuaire
N'chant en mandingue*



TABLEAU 10



TABLEAU 11





TABLEAU 13



TABLEAU 13

Préparation au mariage

ANNEXE H
TRACES DU PROCESSUS DE FABRICATION
DES MARIONNETTES DE *FATARO*







LISTE DE RÉFÉRENCES

- Baillon, S., Recoing, A. et Recoing, E. (Mai 2012). *Entrée en scène des marionnettes, entrer en scène avec des marionnettes*. Publié dans *Agôn*, revue des arts de la scène, consulté à l'adresse : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2352>.
- Banu, G. (1986). *L'Acteur qui ne revient pas : journées de théâtre au Japon*. Paris : Aubier.
- Barba, E. (2004). *Le Canoë de papier*. Saussan : L'Entretemps.
- Barba, E. (1985). *Le corps dilaté*. *Jeu*, n° 35, (2). p. 40-58. Consulté à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/27216ac>
- Barba, E. (1982). *L'archipel du théâtre*. Carcassonne : « Contrastes » Bouffonneries.
- Barel, Y. (1979). *Le Paradoxe et le système*. Grenoble : Presses universitaires.
- Barthes, R. (1970). *L'Empire des signes*. Paris : Flammarion.
- Belmont, N. (1999). *Poétique du conte : Essai sur le conte de tradition orale*. Paris : Gallimard.
- Benjamin, W. (1987). *Rastelli raconte et autres récits suivit de Le Narrateur*. Paris : Seuil.
- Bensky, R.-D. (2000). *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*. Saint-Genouph : Nizet.
- Bruneau, M., Burns, S.L. et Villeneuve, A. (2007). *Traiter de recherche création en art : Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Camara, S. (1992). *Gens de la parole : Essai sur la condition et le rôle des griots dans la Société malinké*. Paris/Conakry : ACCT, KARTHALA, SAEC.
- Cara, A. (2006). *La Marionnette : de l'objet manipulé à l'objet théâtral*. Champagne-Ardenne : CRDP.
- Cazenave, M. (2012). *La Merveille des symboles*. Roubaix : Arma Artis.

- Cherif, A. (2005). *L'Importance de la parole chez les Manding de Guinée: Paroles de vie, paroles de mort et rituels funéraires*. Paris : L'Harmattan.
- Chevrier, J. (1986). *L'arbre à palabres : Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*. Paris : Hatier.
- C.M.C.F.B. (Centre de la marionnette de la Communauté française de Belgique). (2008). *Partitions : Actes de la rencontre autour de l'écriture pour la marionnette*. Carnière-Morlanwelz : Lansman.
- Coly, A. (1999). *Organisation sociale, espace villageois et travail paysan au Sénégal Oriental* (rapport de stage). Consulté sur le site de l'Institut de recherche pour le développement : http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/num-dakar-02/010020544.pdf
- Cornevin, R. et M. (1964). *Histoire de l'Afrique : des origines à la Deuxième Guerre Mondiale*. Paris : Petite bibliothèque Payot.
- Corvin, M. (1991). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas.
- Craig, E. G. (2005). Marionnettes et poètes. *L'Annuaire théâtral*, vol. 37, 131-159. doi:10.7202/041599ar
- Cyrułnik, B. et Morin, E. (2010). *Dialogue sur la nature humaine*. Paris : L'Aube.
- Diaz, S. et Métais-Chastanier, B. (2010, novembre). *Rencontre avec Johanny Bert et Julie Sermon : Dramaturgie et marionnette*, entrevue tenue à l'École normale supérieure de Lyon (ENS), publié dans *Agôn*, revue des arts de la scène, consulté à l'adresse : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1836>
- Djadji, I. N. (2009). *Propos esthétiques*. Paris : L'Harmattan.
- Durand, G. (1964). *L'Imagination symbolique*. Paris : PUF.
- Eruli, B. (dir.). (2011). *Marionnettes en Afrique*. Charleville-Mézières : Institut international de la marionnette et Montpellier : Entretemps.
- Genty, P. (2000, novembre). Matérialiser les monstres intérieurs. *Alternatives théâtrales*, vol.65-66, p. 28-30.
- Görög-Karady, V. et Meyer, G. (1988). *Images féminines dans les contes africains (aire culturelle manding)*. Paris : EDICEF.

- Green, L. (réalisatrice). (2011). *Approches ancestrales et création contemporaine* [film documentaire]. France : Recherche en mouvement.
- Greimas, A. J. (1986). *Sémantique structurale*. Paris : P.U.F.
- Hackney, P. (2003). *Making connections : Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*. New-York : Routledge.
- Hall, E.T. et Hall, M. R. (1994). *Comprendre les Japonais*. Paris : Seuil.
- Hall, E.T. (1984). *La Danse de la vie*. Paris : Seuil.
- Hall, E.T. (1979). *Au-delà de la culture*. Paris : Seuil.
- Hall, E. T. (1973). *Le langage silencieux*. Paris : HMH.
- Hall, E.T. (1971). *La dimension cachée*. Paris : Seuil.
- Hilty, E. (1991). Les Contes sur la scène du théâtre de marionnettes. *Marionnette et thérapie, Avril-Mai-Juin, ISSN-0291-7912*.
- Institut international de la marionnette. (1991). *Marionnettes en territoire africain*. Charleville-Mézières : Institut international de la marionnette.
- Jablonko A. et Kagan E. (1988, hiver). An Experiment in looking: Reexamining the Process of Observation. *The Drama Review*, vol. 32(4), 148-163. Consulté à l'adresse [http : // . Jstor.org/stable 1145895](http://Jstor.org/stable/1145895)
- Jurkowski, H. (dir.). (2009). *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*. Montpellier : L'entretemps.
- Jurkowski, H. (1988). *Aspects of Puppet Theatre*. Londres : Puppet Center Trust.
- Keene, D. (1978). *Bunraku*. Tokyo : Kodansha international.
- Kesteloot, L. (1992). *Anthologie négro-africaine*. Paris : Édicef.
- Krajewski, P. (2011). La geste des gestes : où l'on découvre la nature des gestes, et comment ils ont eu à affronter les moments techniques et technologiques de l'histoire du progrès humain. *Revue Appareil*, 8. Consulté à l'adresse : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1298>
- Laban, R. (2003). *Espace dynamique*. Bruxelles : Contredanse.

- Laplantine, F. et Nouss, A. (1977). *Le Métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Paris : Téraèdre.
- Lévi-Strauss, C. (2011.) *L'Autre face de la lune : Écrits sur le Japon*. Paris : Seuil.
- Martzel, G. (1993). L'Horloge sans cadran : Les Techniques du bunraku. *Puck*, vol.6, 102-107.
- Martzel, G. (1990). Japon : du rite au spectacle. *Puck, la marionnette et les autres arts*, vol.3, 89-94. Charleville-Mézière : Institut international des arts de la marionnette.
- Meyer, G. (2009). *Contes de l'Afrique de l'Ouest*. Paris : Karthala.
- Meyer, G. (1987). *Contes du pays malinké*. Paris : Karthala.
- Moore, C.-L. et Yamamoto, K. (1988). *Beyond Words : Movement Observation and Analysis*. New-York : Gordon and Breach.
- Mondzain, M.-J. (2003). *Le Commerce des regards*. Paris : Seuil.
- Morin, E. (2007). *Où va le monde ?* Paris : L'Herne.
- Morin, E. (2001). *La Méthode : 5-L'Humanité de l'humanité, l'identité humaine*. Paris : Seuil.
- Morin, E. (1995). La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité. *Revue Internationale de Systémique*, vol.9, no 2, pp. 105-112.
- Morin, E. (1990). *Science avec conscience*. Paris : Seuil.
- Morin, E. (1973). *Le Paradigme perdu : la nature humaine*. Paris : Seuil.
- Niane, D. T. (1960). *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris : Présence africaine.
- Nouss, A. (2005). *Plaidoyer pour un monde métis*. Paris : Textuel.
- Onimus, J. (1973). *Mutation de la culture*. Paris : Desclée De Brouwer.
- Paulme, D. (1976). *La mère dévorante : essai sur la morphologie des contes africains*. Paris : Gallimard.

- Pennanech, F. (2009). *Corps vivant/corps marionnettique : enjeux d'une interaction*. Appel à communication, colloque du 18-19 mars 2010, Université d'Artois, Arras. Consulté à l'adresse : http://www.fabula.org/actualites/corps-vivant-corps-marionnettique-enjeux-d-une-interaction_33262.php
- Plassard, D. (1996, 2004). *Les Mains de lumières : Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*. Charleville-Mézières : Institut international de la marionnette.
- Propp, V. (1970). *Morphologie du conte*. Paris : Seuil.
- Ryngaert, J.-P. (2008). *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Armand Colin.
- Sarrazac, J.-P. (2004). *Jeux de rêves et autres détours*. Belval : Circé.
- Scott, A.C. (1973). *The Puppet Theatre of Japan*. Tokyo : Charles E. Tuttle Company.
- Sermon, J. (2010). Dramaturgie marionnettique. *L'Annuaire théâtral*, Vol. 48, 113-129. Doi : 10.7202/1007844ar
- Simmen, R. (1972). *Le Monde des marionnettes*. Zurich : Silva.
- Souty, J. (2011). *La Rencontre des cultures*. Paris : Le Cavalier bleu.
- Tambadou, M. (1996, octobre). *Politique et stratégie culturelles de Léopold Sédar Senghor*. Intervention au Colloque organisé par l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar à l'occasion du 90e anniversaire de Léopold Sédar Senghor. Consulté à l'adresse : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article367>
- Tillis, S. (1992). *Toward anaesthetics of the puppet : puppetry as a theatrical art*. Westport : Greenwood Press.
- Tschudin, J.-J. (2011). *Histoire du théâtre classique japonais*. Toulouse : Anacharsis.
- Ubersfeld, A. (1996). *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil.
- Ubersfeld, A. (1996.) *Lire le théâtre I*. Paris : Belin.

Winkin, Y. (2005, 11 janvier). *La Nouvelle communication selon Yves Winkin*.
Synthèse de l'intervention d'Yves Winkin, au séminaire national « *Le baccalauréat STG : une voie vers la poursuite d'études* » sur le thème de l'approche systémique et constructiviste de la communication, Lyon. Consulté à l'adresse <http://fr.scribd.com/doc/29781498/La-Nouvelle-Communication-Selon-Yves-Winkin>

Winkin, Y. (dir.). (1981). *La Nouvelle communication*. Paris : Seuil.

Wittezaele, J.-J. (2006, printemps). L'Écologie de l'esprit selon Gregory Bateson. *Multitudes*, vol. 24, 1-26. Consulté à l'adresse <http://multitudes.samizdat.net/L-ecologie-de-l-esprit-selon>, 2353